الثورة وطبائع الأدب

دراسات تطبيقية فى بنية الاستلاب والمقاومة



دكتور

إبراهيم عبد العزيز زيد



تليفاكس : ٥٤٠٤٤٨٠ - الإسكندرية

الثـــورة وطبـائــع الأدب

دراسات تطبيقية فى بنية الاستلاب والمقاومة

دكتـــور

إبراهيم عبد العزيز زيد

كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالإسماعيلية

الطبعة الأولى

2012م

الناشر

دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

تليفاكس : 5404480- الإسكندرية


الإهـــداء
إلى زوجتي ....

المقدمـــة

فى البدء يمكننا أن نتفهم أن الأدب يقوم على فكرة الاستشراف ، وهى الفكرة التى راجت فى الأدب العربى ، ونضجت فى رحاب المدرسة الرومانسية حيث الشاعر النبى ، من ثم ليس بدعا أن نجد عشرات الكتب تربط بين الأدب والاستشراف ، على نحو ما كتب صبرى حافظ "استشراف الشعر دراسات أولى فى نقد الشعر العربى الحديث " ، وإذا طالعت عزيزى القارئ الصفحة الأولى ستجد " الشعر هو حلم الفنون الأدبية كلها ، وهو حلم الإنسان المتألق أبدا البعيد دوما ، وهو كحلم عظيم ينطوى كل تحقق له على بذرة حلم جديد ؛ لأن الشعر هو الجوهر الكامن فى كل معرفة...يتضمن الحدس والمعرفة والمغامرة والانفعال.الحدس والنبوءة والرؤيا التى تقرن الشاعر بالعراف والنبى وتجعله صوت القبيلة وضميرها" هذه العبارات كفيلة لتجعلنا نفهم أن الاستشراف طبيعة من طبائع الأدب الأصيل .

لكن يبقى التساؤل ماذا لو قيدنا هذا الاستشراف بالثورة؟

أعتقد أن الوضع سيختلف؛ لأننا فى هذه الحالة مضطرون لمحاولة فهم كلمة ثورة ومدلولها ونوعها ، كما أننا مضطرون لإعادة طرح التساؤل السابق أهذه ثورة استهدفت إسقاط النظام السياسى كما ورد فى شعاراتها "الشعب يريد إسقاط النظام" أم أنها ثورة اجتماعية تحمل قيما إنسانية.

فى تقديرى أن كل الثورات المؤثرة فى تاريخ الأمم حملت أو رفعت شعارات تجعل منها ثورة اجتماعية ، فالإخاء والحرية والمساواة شعار الثورة الفرنسية، والمساواة والحرية أبرز ما نطق به عرابى أمام الخديوى ، وحتى ثورة يوليو 1952م التى قام بها الجيش رفعت مجموعة من المبادئ الاجتماعية التى تدعو إلى الإصلاح والمساواة .

أما إذا قيدنا هذه الثورة بشعاراتها السياسية وتحديدا الشعب يريد إسقاط النظام ، وجب علينا أن نتفهم أن هذا النظام الفاسد الذى ملأ الدنيا وشغل الناس ، هو نوع من طبائع الاستبداد فى الحكم، ولك عزيزى القارئ أن تتخيل أن ابن قتيبة (ت276هـ) أشار فى عيون الأخبار أن قاعدة الملك الظالم "وسعوا لهم الرجاء وضيقوا عليهم العطاء" ولا أرى فى خطابات الرئيس السابق وحكوماته إلا تطبيقا لهذه القاعدة، وقد رسخت مجموعة من الكتابات طبائع الحكام ، منها ما كتبه الماوردى فى نصيحة الملوك ، ومنها ما كتبه ابن الأزرق فى بدائع السلك فى طبائع الملك ، وما كتبه الكواكبى فى طبائع الاستبداد ، ولعل هذه العناوين تكشف عن ثبات مجموعة من الطبائع للحكام المستبدين ، وبديهى أن تواجه هذه الطبائع بطبائع الأدب الجاد الذى يعمل على إرساء القيم النبيلة ، أو مايسميه غالى شكرى فى كتابه ثورة الفكر فى أدبنا الحديث بـ"يقظة الضمير" وهو يرى فيه غاية أدب الثورات .

وإذا صح افتراضنا بأن للأدب طبائع أمكننا قراءة بيت الشابى الشهير :

إذا الشعب يوما أراد الحياة   فلابد أن يستجيب القدر

ليس بوصفه استشرافا لثورة الياسمين فى تونس ، أو ثورة 25يناير فى مصر ، إنما فى ضوء فكرة الطبائع .

وفى ضوء ماسبق يمكننا أن نتوقف أمام هذا السيل الجارف من الكتابات التى رأت فى نفسها استشرافا فى الثورة، لنفرق بين الكتابات التى وافقت بعضا من طبائع الأدب، وتلك التى ادعت استشرافا للثورة لمجرد ذكر كلمة التغيير فى النظم السياسية أو الاجتماعية ، أما أغرب هذه الكتابات ما حملته جريدة المصرى اليوم فى أنه قد تم اكتشاف رواية لأديب نوبل نجيب محفوظ تحمل عنوان "قهوة فى الكرنك" كتبت 1971م، وأنها استشرفت الثورة، ولك أن تتخيل أن الأديب الذى جمعت قصاقيص أوراقه وأحاديثه

وقفشاته على المقاهى فى كتب، تكتشف له رواية كاملة فى هذا التوقيت وباللغة الفرنسية، وإذا افترضنا صحة ذلك الخبر فأى استشراف هذا الذى يمر مرور الكرام على عصر كامل هو عصر السادات بأحداثه المتلاحقة حربا وسلاما وانفتاحا، ثم بعصر مبارك بأحداثه المتعاقبة. هذا فقط نموذج للسيل المنهمر من الأخبار عن استشراف الأدب للثورة .

بناء على ماسبق، قام هذا الكتاب ليناقش عددا من الأعمال الأدبية سردا وشعرا، فى ضوء فكرة طبائع الأدب التى تعنى أن للأدب معايير جمالية من شأنها أن تنشط فى فترة من الفترات، تمثل يقظة ضمير للأمة، وتكون بمثابة بداية الوعى لمواجهة الواقع المعيش، وقد شمل الكتاب مجموعة من كبار المبدعين من أمثال محمد الشهاوى، محمد العزب، فكرى داوود، محمود الديدامونى ، ثروت مكايد ، نجلاء محرم .

وأسأل الله أن يوفقنا جميعا لخدمة هذا الوطن

المؤلف

2 مايو 2011م

الفصل الأول

العارية المستردة في رواية "وقائع جبلية"

يقدم فكرى داود لروايته عنوانين" وقائع جبلية "و " المتعاقدون " وإن بدا من الغلاف الداخلي أن "المتعاقدون" جزء من تلك الوقائع الجبلية بتصغير بنط الكتابة . وفي كل الأحوال فإن العنوان هو عتبة النص وهو بهذا المعنى يثير لدى القارئ عددا من التساؤلات تتعلق بكلماته الثلاثة على مستوى الألفاظ وعلى مستوى التراكيب .

فكلمة " وقائع " جمع لـ " واقعة " وهي بصيغة الجمع ذات حمولة تراثية تشير إلى تلك الجريدة التي كانت تسمى " الوقائع المصرية " وفيها تدوين لأحوال المصريين، وهي ذات مسار تصاعدي؛ أي إن الخط الزمني فيها يتصاعد من الأقدم إلى الأحدث، وإضافة الكاتب صفة " جبلية " إلى تلك الوقائع، قد يشير إلى رغبته في نقل الوقائع التي تمر بها تلك الجبال، فهل ثمة علاقة بين " الوقائع المصرية" و "وقائع جبلية" ؟

التساؤل الثاني هو التنكير الذي لحق بالعبارة؛ ولأن اللغويين لايجيزون تقديم النكرة فما دلالة هذا التنكير؛ وهو ما يدعونا إلى تأويل مبتدأ محذوف يناسب هذا الخبر وليكن" هذه" أي " هذه وقائع جبلية "، وينهض البلاغيون بالقول بأن الحذف قد يحمل دلالة الاهتمام بالمذكور،أي يجعلنا نقول إن الكاتب مهموم برصد تلك الوقائع وتقديمها، وهو ما يعضد الحمولة التراثية لفكرة الربط بين " الوقائع المصرية " و " الوقائع الجبلية " ثم جاء تعريف " المتعاقدون " وتأخيرها من النكرة " وقائع جبلية " ، وحق المعرفة فى التقديم لا التأخير بما يشير إلى أن تلك الوقائع تحتوى بداخلها أحوال المتعاقدين وليس العكس، وهو ما يعنى أن الأشياء في مرحلة التقديم على الإنسان / الشخوص، فهل تتنبئ الرواية عما يفصح به العنوان،فإذا نظرنا إلى الكلمة الثالثة" جبلية ... منسوبة إلى " الجبل" تبين لنا أن الجبل فى ذاكرة الجماعة يحمل دلالات الأمن والبشارة، أليس هو الجبل الذي التقى فيه ما هو

سماوي بما هو قدسي" جبل الطور"؟، أليس هو الجبل الذي ظنه ابن نوح عاصما له من الطوفان ، أي إنه يحمل البشارة بالخير من السماء التي يطلبها الناس داعين ، لما يحمل الأمن الذي ينشده الناس خوفا من الطوفان؛ فهل تفصح الرواية عن هاتين العلاقتين البشارة والأمن؟.

يمكننا القول بأن الرواية على وعي بهذه الحمولات التراثية ، فأحداثها ذات بعد تصاعدي، أي إن المبنى الحكائي يتوافق مع المتن الحكائي باستثناء الصفحات الأولى منها، والتي جاءت متوافقة مع تقديمه فكرة " الوقائع الجبلية" مع "المتعاقدين" ، أما دون ذلك فالأحداث تشير إلى البشارة/ الحلم التي حملتها الجريدة المصرية بأسماء المعارين إلى دول الخليج، حاملة اسم البطل عبدالبديع، مرورا بمتطلبات السفر، ثم الرحلة وغيرها ثم العودة من الإجازة ثم رحلة الذهاب ثانية ثم العودة في ترتيب تصاعدي، أحيانا تأتي أحداث استرجاعية- تكون بمثابة – الفجوات النصية المتعلقة بـ " الوقائع / الأحداث "، وهذه الأحداث أطلق عليها الراوي اسم وقائع، وهكذا يمكنك ان تجد كلمات مضافة إلى تلك الوقائع " وقائع الجبل " ، وقائع السفر، وقائع --- ، وقائع ---- الخ .

ويأتي دور الراوي في رصد تلك الوقائع كأنه المؤرخ، أما زاوية الرؤية فتتحدد في " عبدالبديع " البطل الروائي الذي يتم تحميله وجهة نظر الراوي.

وهكذا تتمثل الرحلة إلى " الوقائع الجبلية" في ذهن عبدالبديع بـ " الحلم / البشارة " المنتظر من الجبل، كما هو واضح من العبارات التالية :

- أليس هذا حلمك ص5
- هاأنتذا وسط العالم ص7

- وبين هذه وتلك يتأرجح حلم كرة هو والإعارة ص8 .

كما أن الرحلة إلى "الجبل" تمثل الأمن من الطوفان الذي لحق به بوصفه معارا أو متعاقدا،ومع كل أحوال المتعاقدين هناك، يتمثل هذا الطوفان، كما يتضح فى رصد الوقائع لحالات مصرية تعمل بالخارج، أجبرت على ارتقاء الجبل بغية الأمان وخشية الطوفان، كما يتضح في رصده لصورة ضياء الجزار بلديات عبدالبديع، والأسباب التي جعلته يصعد للجبل ، يقول الراوي:

" خمسة عشر عاما من البعاد، تزوج بأجازة عابرة، وحيد أمه المكفوفة ---------- ترى هل تمهله السنون ليتم ما بدأ؟ ص89 .

وفي رصده لصورة طلعت الشيخ الملعون فى كل كتاب، وظروفه التي جعلته يرتقي الجبل " أمه بهية لا زالت تعمل بالبيوت ، والده عامل الصحة المتقاعد المريض------- "ص70

وصورة سرحان ص 62 ، وصورة سيد المنصوري " ص93،111

وفي كل هذه الصور وغيرها كان الجبل يمثل الأمن من الطوفان الذي لحق بهم، فهل يحميهم الجبل من ذلك الطوفان؟ أم أنه يفعل بهم كما فعل مع ابن نوح عندما ظنه مأوى، وأراد ربك غير ذلك؟

هنا تكمنُ المفارقة، التي جاءت بديلا عما كان يسميه النقاد بالصراع الروائي، مواجهة تتم بين " المتعاقدين " الشخوص الذين يطلبون الأمن ، والجبل / الشيء، الذي يحمل هيبه تحملها كل الأشياء، على نحو ما صور الراوي السيل بأن له هيبته من يحترمها ينعم، ومن يتجرأ عليها يهلك، فهل للجبل تلك الهيبة؟.

إذا أعدنا قراءة الرواية في ضوء تلك المواجهة بين الجبل / الحلم / الأمن " سنجد أن تلك المواجهة تتم بصورة غير متكافئة، فالطرفـان ليـسا متساويين، فالأخر يملك السلطة والثاني يملـك أدوات المعرفـة (التعلـيم / المهن اليدوية / ...) ، وهو ما يجعل الأول يخضع لشروط الثاني ، وهو ما يتحقق روائيا على مستوى الحوار الروائي فى هذه الـصيغة التـي تجعـل الثاني/ السلطة يملك لغة الانتظار، انظر : ص10، ص11

وهي الصيغة المساوية أيضا للغة الآخر: ص115

ترتب على هذه العلاقة غير المتكافئة خضوع الأول للثـاني، هـذا الخضوع يجعله يسلب منه كل عزيز وغالٍ، وقد عرضت الروايـة لنمـاذج كثيرة، لكننا سنتوقف – لضيق المساحة المكانية المخصصة للكتابة – أمـام نموذج واحد ، هو فكرة الفحولة فقد قدمت هذه الفكرة عبر مستويين :

الأول: مستوى المرأة عندما عرض لصورة المرأة التـي تزوجـت شيخا هرما، وتم خرق التعاقد الذي يوجب أن يتملكها هو وحده دون غيـره، وإباحتها، وتمثل هذا الخرق في تمليك أولاده جميعا منها، وهو ما يجعل من هذه المرأة تراثا/ إرثا لأولاده، يورثه في حياته وفي مماتـه كمـا يـورث الأشياء، وهذه محاولة لتحويل الأشخاص إلى أشياء، وهو مـا يحقـق مـا أفصحت عنه الرواية في عنوانها عندما جعلـت الوقـائع الجبليـة تحتـوى المتعاقدين وليس العكس.

المستوى الثاني : يتمثل في تقويض الرجال من الرجولة / الفحولة / الذكورة " ، وهو ما يتم عن طريق سلبهم منها ن لصالح الوقائع الجبلية ، مع أنها مملوكة لأسرهم في الوطن الأم / مصر، ويتم هذا الأمر عـن طريـق سيدات بيت العنود " زهرة الثيب وهند البكر اللتين تقيمان علاقة محارميـة مع المتعاقدين " سرحان / طلعت / خميس / .....)

هذه العلاقات تمثل تقويضا لقيمة الإنسان لصالح الأشياء / الوقـــائع الجبلية ، وما يحدث مع زوجة نصاريمثل نوعا مـــن " المماثلـــة " لا أقـــول "المطابقة "، فقد تحول نصار بمرور الوقت إلى جزء من تلك الوقائع الجبلية، وعلامات هذا التحول – روائيا – كثيرة منها خنوعه للسلام الملكي ص34 ، ومنها تقليده لما يدور فى الوقائع الجبلية ، من ثم كان ذهاب زوجته إلى بيت العنود، وهو علامة الدمج أو قل علامة التحول الكامـــل مـــن الأشـــخاص / المتعاقدين إلى الأشياء / بيت العنود ، من ثمَّ يكون سلبها – أى زوج نصار – لفحولة المتعاقدين جزءا مماثلا لما تقوم به زهـــرة فـــي بيـــت العنـــود، كما يتضح فى علاقتها بالشيخ طلعت مثلا .

ينتج عن تلك المواجهة غير المتكافئة إسقاط " الفحولة / الـــذكورة / علامات القوة " للأنا / المتعاقد ، من ثمَّ تتم معاملته بما يعامل به " الضعيف / العبد / ... "وقد رصدت الرواية مظاهر هذا الضعف في صور عديدة منها صورة الأستاذ خليفة الذي أهينت كرامته أمام زملائه ركلا وصـــفعا علـــى الوجه من البدوي والد أحد التلاميذ، ص107 ، وحضوره عشاء الصلح دون إقامة " حق عرب" يرد به كرامته، كما حدث مثلا مع تلـــك البدويـــة التـــي انتهكت حرمتها مع " ذيب سعيد " ؛ أى إنه لم يساو في المقام تلك البدويـــة، وهو أمر منطقي في ظل سحب الفحولة / من المتعاقد "، وصورة أخرى هى صورة المحارم، أي أزواج المتعاقدات الذين وصفوا " بأن خطـــواتهم ثقيلـــة محملة بالانكسار " ص37 ، ص46، مما دعاهم إلى ابتذال العمل وإن كـــان المقابل المادي أقل بكثير من المفروض، ص ... ، وهو ما يجعلهـــم كـــذلك فى مرتبة دون الرجال .

وهو ما ترتب عليه تكوين المتعاقدين مفاهيم خاصة للقيم الإنـــسانية مثل الحرية والمساواة ... الخ .

فالحياة كفاح ، وهذا الكفاح " أكل ، شرب، زواج، أولاد ، فلوس، سفر، مشروعات، استمتاع" أي تم اختزالها في أشياء مادية تناسب التحول من الإنساني إلى الشيء – تشييء الإنسان . ص63 .

أما الحرية عندهم، فتتلخص" أفعل ما تشاء، دون اعتبار لمن يشاء " ص64 ، أي إن الفعل مرتبط بالأشياء، مع إلغاء (من يشاء / الإنساني)، وهذه محاولة ثانية لتشييءالإنسان .

هذه هي الصورة العامة التي تطرحها الرواية لاحتواء الجبل / الشيء إلى القادمين من الوطن مصر تحت مسمى " المتعاقدين " .

فكيف يقاوم عبدالبديع / البطل فكرة تشييئه ليتحول إلى واقعة من وقائع الجبل؟

يتم ذلك بداية عندما حاول أن يصحح – في ظل الصوت الجمعي – بأنهم معارون وليسوا متعاقدين ص14 ، والعارية تسترد كما هي، أما التعاقد فيتم وفق شروط المتعاقدين، وتخضع فيه المعايير لصاحب اليد العليا / السلطة، لكن ضياع الصوت الجمعي وعشوائيته ، جعل فكرة المقاومة الجماعية فاشلة، مما أدى إلى خضوعه مع غيره إلى لغة الأمر من السلطة .

" نعم ، أعرفه .....

بعد ساعة " ص14 .

المحاولة الثانية للمقاومة تمثلت بالمقاومة السلبية؛ أي الهروب من المواجهة وهى الفكرة التي راودت عبدالبديع، وذكرها الراوي مرتين في الرواية " يلح على ذهنه الآن ... الانصياع لهاجس العودة الذي يتلاعب به، هل يمكن ؟" ص8

والصورة الثانية عندما تعرض لأزمة صحية تخيل فيها نفسه في طريق العودة ملفوفا بالكفن ص80

وفي الصورتين العارية لم تسترد، الصورة الأولى عاد لصورة المنكسر، والثانية إن عاد إلى الوطن ميتا أو لم يعد، لم يسترد الوطن عاريته، وهو ما يجعل هذا النوع من المقاومة لا يختلف كثيرا عن وقائع المتعاقدين فى الجبل.

وعلى هذا الأساس قاوم البطل فكرة تشييئه عن طريق تقويض ؛ أي محاولة استلابه، كما تم مع أقرانه؛ أي إنه قاوم بنية الاستلاب ببنية التقويض، تمثل هذا التقويض فى أشياء عديدة أهمها :

أولاً: الاحتفاظ بفكرة (الفحولة / الوطن) ، فالتنازل عن الفحولة يعنى التنازل عن الوطن من جهة، ومن جهة ثانية تمثل الفحولة الفتوة ، والفتوة تحقق الحلم، وتعصم من الطوفان، وهذه حكمة الوالد / المعلم " لا فتوة يا ولد فى انتصاب المنتصب، الفتوة يا ولد فى اشتداد المرتخي.. " ص95 .

من ثمَّ عمل عبدالبديع على محاولة تقويض فحولته سواء أكان ذلك في صورة زهرة / رمز الجبل ومحاولاتها المتعددة لإيقاعه في شراكها (ص71 ، 81 ، 99 ، 110)

أم كان ذلك في الصورة المتحولة إلى ذلك الجبل، أعني زوجة نصار، وإصرار عبدالبديع على هذا الأمر هو امتلاك منه لفحولته / رمز القوة.

ثانيا : تقويض فكرة تشييئه عن طريق أنسنة الأشياء، ففي الوقت الذي كان يتم فيه تشييء المتعاقدين كما حدث مع نصار وزوجه و طلعت وسرحان، كان هو يرفض فكرة التشييئ من جهة، ومن جهة ثانية يعمل على أنسنة الأشياء بوصفها وسيلة المواجهة، وهو الأمر الذي تم أولا عن طريق وعي الشخصية بمحاولة الآخر لاستلابه، ومن ثمّ كان وعيه عن طريق " تكوينه لأفكار تقريبية، عن معظم المحيطين به، جازت أن هذا الخليط من البشر، لابد ان يتورط بشكل أو بآخر في نمط من الحياة، يختلط فيه الإنساني باللاإنساني .. ص45، ثم محاولة نفسه للقيام بثورة على الأوضاع المهينة التي يعيشها المحيطون به.

" سرح عقل ...

.... الماء العكر؛ " ص70

ثم سخط على المعايير المنطقية التي تربط بين الأشياء / الأشخاص، مثل أقوله ص 76 ، ص89.

يمثل هذا الأمر بدايات وعي الشخصية التي تتيح له مقاومة فكرة تشييئه ، وهو ما أهله إلى أنسنة الأشياء كطريقة للمقاومة، يقول الراوي: " مشغول هو (بأنسنة) الأشياء، ألبس كل شيء اسما خاصا – كل ناحية ، قمة ، وهدة، كثبان، مزرعة، مدق، سياج، .. منح كل إنسي ، طالب ، معلم، بدوي، حرمة،.. ، صفة تعلو نبرتها في تكوينه مستوحاة من ملامحه، أو اسمه الأصلي " ص104 .

ولاحظ أن فكرة الأنسنة لا تعلق بالأشياء فقط، لكن أيضا تعلقت بالأناسي الذين تحولوا إلى أشياء، من ثمّ كان إطلاق الصفات عليهم نوعا من بث روح الإنسانية فيهم حتى وإن كانت الصفة قبيحة.

ثالثا : عن طريق جلب قوته في الوطن الأم، أعنى طلابه إلى حيث يوجد فى الجبل ، وهي الصورة التي وصفها بالمجد، فالطلاب يمثلون صورة المجد، واللغة الفصحى هى جسر التواصل بين اللهجة البدوية الرامزة إلـى الأشياء ومصريته الإنسانية، يقول الراوي:

"اندمجت لغته بلغتهن ... "ص72

أدى هذا الحوار إلى كشف المستور الذي يتحول به الإنـساني إلـى لا إنساني كما ورد في حكي الطلاب عن المتعاقدين، وهو ما يعنـي أنـسنة هؤلاء الطلاب الذين وصفهم من قبل الراوي بأنهم " عظام، وجوههم نـافرة ...، ص42 ، 43 .

هذا التواصل دفعه لاستعادة أقوال طلابه عن أثر المنفي فـي أحمـد شوقي وتنمية حسه الوطني، وهو ما يعني أنه صورة مماثلة لأحمد شـوقي، فهو يعيش فى منفى أيضا كإنساني بين أشياء، وإقامة التواصل يعنى قدرتـه على إعادة الأمجاد مع الحفاظ على حسه الوطنى.

رابعا: عن طريق إعلاء صـورة المثقـف / البطـل عبدالبـديع ، وهي الصورة التي بإمكانها إضفاء كل ما هو قيمي روحي في مواجهة كل ما هو مادي شيئ، وهكذا يتم استحضار البطل لأسماء المبـدعين والمثقفـين، وفرحته بانتسابه – رسميا – إلى زمرة المبدعين مع نشر أول قصصهن مع وصف هؤلاء بالخالدين " بالصفحات يدفن رأسه .... ترى هل يكتمل القمر؟ " ص74 .

كما يتم تقويض ما هو مادي بهذه الطريقة، أي تحويل المادي إلـى معنوي، ففى الوقت الذي كان المتعاقدون / رفاقه يستمتعون بـ (الحيـاة – المادة) عن طريق صنع (الكيك) مع (القرنفل) مع ما بينهما من تناقض،

كان مشغولا بالجانب الاستعاري الذي يمكن أن يتفاعل فيه الكيك مع القرنفل في اسم قصة قصيرة (كيك بالقرنفل) .

كما نجحت صورة المثقف فى تحويل الحياة الهزلية / الوقائع الجبلية، والتي وصفها أكثر من مرة بمسرحية تتحول فيها الشخوص إلى دمى تحركها الأشياء ، كما في قوله ص8.

ووصف نفسه البطل بأنه شئ تحركه الإعارة، لعبة يركلها لاعب .

أقول نجح عن طريق إعلاء صورة المثقف من تقديم مسرحية هو الذي يحدد اللاعبين فيها، ومسارات اللعبة ، والأهم موضوعها الذي دار حول المساواة وضرورة تحقيقها بين الرعية (ص111) ، في الحفل الختامي للمدرسة / الوقائع الجبلية لهذا العام، ثم عمدت الرواية إلى تغييب السلطة (مدير الإدارة وضيوفه الكرام) عن الحفل، هذا التغييب له دلالته في إعلاء صورة المثقف / البطل / الإنسان في مقابل خفوت صورة السلطة / مدير الإدارة / الوقائع الجبلية .

أخيرا : أتاحت صورة المثقف لهذه الرواية شاعريتها ، هذه الشاعرية التي يمكن القول معها بتماهي صورة البطل بالراوي، بمعنى أن الراوي يتبنى قيم البطل المثقف، والبطل المثقف يتبنى قيم الراوي ... وهكذا، وفي الوقت الذي يأتي فيه وصف الراوي للوقائع حاملا ثقافته وخبرته بالموروث الشعري الذي نشأ فى مسرح الأحداث مثل تشبيهات امرئ القيس وعنتر، كأن يصف حالةِ دموع إمسام ومحاولة تهدئته بقول الراوي: " فشلت محاولات تهدئته كمن سقط من عل" ص92 ، هذه الخبرة تكشف عن تورط الراوي والبطل في تغييب ذاكرة الشعر العربي الذي تحفظ لمسرح الأحداث جماله، فالأحداث تدور فى بيشة ، وبيشة وأسودها ترتبط فى الذاكرة الشعرية بالكثير، كما في شعر الخنساء وامرئ القيس والطفيل ... الخ ، لكن

تم تغييب هذا الأمر الذي قد لايخفى علـــى مثقــف مثــل عبدالبــديع، وراوٍ يستمد شعريته فى الحكي من هذه الذاكرة، هذا التغييب يهدف إلـــى مقاومـــة (الجبل / الأشياء / الذاكرة) أيضا .

عن طريق بنية التقويض هذه يتم إعلاء القيم التي يحيا بها الراوي، وعودة البطل سالما يكون بمثابة العارية المستردة، كما أن رغبة الآخر فـــي تجديد تعاقده رغم كل محاولات البطل لخرق ثوابت الآخر، يعنـــى اعترافـــا ضمنيا بما قام به البطل، فهل يعاود البطل غزو الجبل فى عام جبلي جديد؟

هذه النهاية التى اقترحتها الرواية، وربما تكشف عنها رواية أخـــرى تحمل هذا الاسم للكاتب " عام جبلي جديد " .

الفصل الثانى

صورة الأنا المتحولة إلي آخر
رواية محلى وماريينز نموذجا

يتناول ميلود بنباقي في روايته (محلي وماريز) الصادرة من مركز نهر النيل للنشر بمصر 2008م صورة من صور الاستعمار الموجود بالمنطقة العربية؛ أعنى الاحتلال الأمريكى للعراق ، أي إن الرواية تتجه إلى الموضوع الأثير الذي احتضنته الرواية العربية منذ بواكير نشأتها ، أعني علاقة الشرق بالغرب المستعمر ، حيث الأنا في مواجهة الآخر مع تحول الآخر إلى (أخرى) فى السياق الذي جسد فيه الروائيون الأزمة من خلال بطل شرقي ذكر في مقابل بطلة غربية أنثى سواء أذهب الذكر إلى الأنثى في موطنها ، كما فعل بهاء الدين الطود في روايته البعيدون ، أو وفدت الأنثى إلى موطن البطل كما فعل سليمان فياض في روايته أصوات(1).

لكن مالا تخطئه العين المتابعة للمشهد الروائي في السنوات الأخيرة هو الانصراف بهذه العلاقة التقليدية إلى مواجهة جديدة بين (الأنا) في مقابل الأنا المتحولة إلى آخر، أعنى الأنا المؤمنة بقيم الآخر ومبادئه في سياق عام يدرك أن الأزمة الحقيقية للأنا في أعدائها القابعين وراء الضلوع وليس الرابطين وراء الحدود.

وهو ما يكشف عنه أولى عتبات النص الروائي موضع القراءة، أعني العنوان (محلى وماريز) فالعنوان بهذه الصيغة يأتي في سياق عطف مفردتين هما (محلى وماريز) وأيا كان التقدير الإعرابي للكلمة الأولى يبقى أن نقول مع البلاغيين إن العطف بالواو يفيد معنى التشريك في الحكم، وبتعبير عبد القاهر "لا يتصور إشراك بين شيئين حتى يكون هناك معنى يقع الإشراك فيه"(2). فالعطف بين محلى وماريز إما أن يكون عطف متقدم على متأخر أو عطف متأخر على متقدم أو عطف مصاحبة، ولكل دلالاته.

فإذا ما تتبعنا دلالات هذا العطف في الرواية أدركنا منذ بدء الرواية أن (محلى وماريتز) هما وجهان لعملة واحدة، لأن المحلى المقصود في الرواية هو صورة الأنا المتحولة إلى آخر بقيمه ومبادئه وسلوكه وأفعاله، فهو يقلده في ملابسه وسكناته وحركاته، يقول الراوي:

" يصعب التمييز بين الاثنين. نفس الأحذية والخوذات والبدلات. نفس الرطانة والحركات. نفس الوقفة ونقس الإمساك بالرشاش. نفس النظارات السوداء. نفس الحقائب الصغيرة على الظهر. سروال يغوص في حذاء طويل وعلكة بين الأسنان ". (ص18)

وباختلاف المنظور الروائي يتم تحديد نوع العطف ، فمن منظور (أحمد/ صورة الأنا المحولة إلى آخر)، الجندي الذي انضم إلى المارينز، يبرز دور المصاحبة بينه وبين المارينز يقول الراوي:

"يلمع حذاءه في الصباح والمساء. يمسح نظارته الرابين بخرقة مبللة. يتباهى بالجيش الجديد.. نحن مارينز، مارينز عربي". (ص20)

وتستمر دلالة الجهة الجامعة للعطف بين محلى ومارينز من منطلق المصاحبة من منظور أحمد بتأكيده تطابق الصفات بينهما على مستوى الشكل وعلى مستوى الاعتقاد بامتداحه لسلوك المارينز وامتداح القائمين عليه، يقول الراوي:

"يلمع حذاءه ويمسح نظارته الرابين بخرقة مبللة. ينتهي من السروال ويصل للخوذة يمتدحها ويقول الله يرحم والدين من صنعها. صلبة مثل الحجر وأنيقة فيها ذوق وموضة وفن وإحساس. نلبسها ونلبس النظارات ما يميزنا أحد إن كنا مارينز أو محليين. تحمى الرأس وترفع الرأس وتجعلك تمشي بدون خوف". (الرواية ص22)

أي إن العطف من منظور أحمد هو عطف مصاحبة طالما أنه يصعب التمييز بينهما لتطابق الصفات، أو قد يكون من منظوره أيضا عطف متقدم على متأخر يقول أحمد:

"المارينز ما يعرف وين يحط القدم إذا ما سرنا معه نحن، نتقدم وهو في الخلف يتبعنا، يسأل ونحن نجيب، يسمع وما يفهم، نترجم له ونفهمه". (ص 22)

فإذا انتقلنا إلى منظور آخر منظور الشخصية التي تماثل الأنا، يقول سمير الذي يقول رداً علي أحمد "يقدمكم للموت ويتأخر" (ص 22) أي إنه يتقدم لفظاً لارتبة وهو المنظور الذي يتبناه الراوي في الرواية منذ الجملة الأولى، يقول :

"يعقب رجله اليسرى يحك مقدمة الرجل اليمنى" (ص3) حيث ترمز الرجل اليسرى إلى المارينز والرجل اليمنى إلى المحلي، ويتخذ الراوي من تكرار هذه الصورة على طول الرواية مؤشراً لغوياً ينطلق من خلاله لكشف تداعيات أخرى لعلاقة المحلي بالمارينز، وكلما أخلص المحلى في تمجيد أفعال المارينز كلما اكتسب المارينز مصداقيته، هذا النمط من الحكاية التكرارية تروي مرات لا متناهية ما وقع مرات لا متناهية؛ لأنها تكتسب دلالة جديدة مع كل مرة من المرات الاثنتي عشرة التى تتكر فيها، ففي الوقت الذي افتتحت فيه الرواية بعبارة.. «يعقب رجله اليسرى يحك مقدمة الرجل اليمنى» منبهة إلى بدء الخطر لم تكن بحاجة إلي وصف لطبيعة هذه الحركة، لكن مع توالي الصور المرتبطة بهذه الحركة، يتم وصف هذه الحركة باللاإرادية تأكيداً امتلاك المارينز القدرة على التحكم في المحلي، يقول: "عقب رجله اليسرى يحك مقدمة الرجل اليمنى في حركة لاإرادية "

ويتم تعميق أبعاد هذه الحركة من خلال ربط هذه الحركة بالشخصية (منصور) الذي يرقب المشهد الذي يتحول فيه المحلي إلى مارينز.

"ويحك قدمه اليمنى برجله اليسرى في حركة لا إرادية، ربما كان الأموات الآخرون يفعلون ذلك مثله أو أكثر من ذلك ربما كانت هذه الحركة هي الدليل القاطع على موته". (ص14)

وهو ما يؤدي إلى تطلع الشخصية منصور في البحث عن أناه التي أخذت في التحول:

" رأى نفسه يسقط ويعثر ويفقد فردة حذائه اليسرى " (ص15)

ويمكننا تتبع بنية التكرار هذه لكنها تظل ناقصة إذا لم ندركها من خلال الصورة التي يتشكل من خلالها هذا النمط من التردد.

لكن النتيجة التي أود أن أؤكدها في ضوء ما سبق هي سعي الرواية إلى رصد صورة الأنا المتحولة إلى آخر في سياق مجاورة أو تداخل مع الآخر (المارينز)، وهو ما يعني أن عتبة النص الأولى العنوان (محلى ومارينز) فيها سيطرة وذكر للآخر في مقابل حذف للأنا، وتأكيداً لبنية الحذف والذكر هذه، سيتم إعلاء صورة (الآخر المحلى) في مقابل تقويض صورته قبل التحول، أي طمس هوية الأنا فيه، وهو ما يمكن أن نمثل له بالمشهد الذي يقف فيه (أحمد/المارينز العربي) في نقطة تفتيش، وخلفه جيش المارينز بدباباته وسيارته، في الوقت الذي يمر عليه جاره منصور أثناء الخطة الأمنية، ويأمر أحمد منصوراً بإشهار هويته كما يتضح في هذا الحوار.

«- أعطني هويتك. الخطة ما تستثني أحداً، لو مر أبي و أمي بهذه النقطة كنت فتشتهما، وطلبت هويتهما، الخطة هي الخطة.

- يا أحمد يا ابن جيراني يا ابن سليمان، أنا أعرفك كما أعرف أبنائي وأنت تعرفني كما تعرف نفسك من غير هوية، اتركني أمر الله يفتح عليك .... لوح أحمد بقبضة يده في الهواء. اقترب منه ولكزه بعقب الرشاش على صدره صاح "أعطني الهوية" الهوية ما تفهم عربية؟ ما تسمع؟ لكزه ثانية شهق، ضلوعه تتكسر .. انحنى. جثا على ركبتيه وتألم، راحت يده اليمنى تبحث في جيوبه عن بطاقة الهوية. قال له انخفض ارفع يديك وضعهما على رأسك، لكزه مرة أخرى فتش جيوبه وملابسه.. رأى يده تمتد نحوه تعيد إليه هويته تتحسس الرشاش والخوذة، رآه يعود إلى طابور المارينز"، (ص27-29)

يكشف هذا الاقتباس الطويل بعبارته الأخيرة إلى غياب صورة الأنا عند أحمد في مقابل صعود صورة الآخر، من ثم تبدو مقارنة منصور للصورتين: أحمد الطفل ابن جيرانه وأحمد المراهق الذي يقف وسط جيش المارينز، أقول تأتي هذه المقارنة رصدا لمظاهر التحول:

"كبرت يا أحمد ، كبرت ونسيت، مسحت أنفك بمنديلي ولويت آذان الأطفال وصفعتهم وضربتهم وأعطيتك أقلامي وحلوى، صححت تمارينك، واشتريت لك في عاشوراء بندقية، قبلت يدي وطرت من الفرحة جريت وقلت عمي منصور الله ينصره فرحني واشترى لي بندقية ما عدت عمك يا أحمد صرت تناديني منصوراً ، صرنا أقراناً". (ص30)

وبتوالي السرد تتقلص صورة القرين/الند حيث يعلن فيها بتبعيته للآخر امتلاكه للسلطة المرتبطة بالقوة وليس المعرفة، كما يتضح في المشهد الذي يحاول فيه (أحمد) جذب أخيه (علي) للانضمام لقوات المارينز، يقول احمد:

"أتوسط لك، آخذك للثكنة وتدخل الجيش، يصير لك سلاح ولباس ومرتب في آخر الشهر، تلبس الخوذة وتحمل الحقيبة.. وبين يديك رشاش آخر موديل وطراز.. ترفع إصبعك الصغير والسيارات الحكومية الفارهة تتوقف. حتى الرسميون توقفهم وتفتشهم وما يمرون إلا عندما تسمح لهم بالمرور.. وما يتذمر أحد لأنك فى الخطة، والخطة ما تستثني أحداً، تصير سيد الناس والكون.. إذا أعجبتك فتاة قديسة تقتحم بيتها.. بدون السلاح والبدلة ما تأكل الخبز، الخبز يصنعه الرصاص في هذا الزمن". (ص60 – 62)

فكيف يتأتى للأنا– إذن– مواجهة هذا الآخر فى صورتيه الأصلية والمتحولة؟ لا تقدم الرواية بطلاً تواجه به الآخر، إنما قدمت مجموعة من الشخصيات تشكل في مجملها صورة للأنا المقهورة، فمنصور الروائي يعترضه أحمد ويلكزه ولا يستطيع أن يكمل مشروعه الروائي، وسمير وزوجته مريم يهيمان بحثاً عن الابن "رشيد" وأسرته، وسليمان وبهية يفقدان ولديهما أحمد المنضم لجيش المارينز، وعلي المنضم لجيش التحرير، وراشد الحسيني قاده تيهه إلى سوق لقي فيه حتفه، وهو يردد: هذا جنون.

هذه الشخصيات صورة للوطن في تجلياته المختلفة الراهنة، فمشروع منصور هو مشروع الوطن، والابن الضائع "رشيد" هو الوطن واحمد وعلى هما صورتان للسنة والشيعة، وكل منهما يقضي على الأخر باسم الوطن، يقول الراوي:

"أحمد يقول جيش التحرير. و"علي" يقول جيش التحرير. احمد يلمع حذاءه ويمسح نظارته الرايبن بخرقة سوداء ويلوك العلكة. الحذاء الطويل يرفع قامته ويعليها والخوذة ترفع رأسه. و"علي" ما يبدل ثيابه وما يستحم وما يتطيب وما يحلق ذقنه، رائحته تدوخ وتقزز ووجهه مثل القنفذ مغطى

بالشوك، ما يلبس خوذة وما يلبس بدلة. هذا من جيش التحرير وذاك من جيش التحرير". (ص121)

وراشد الحسيني صورة من صور المدينة الضائعة في هذا الوطن "جزر متباعدة بينها أهوال وبحار. خرقة ممزقة، كل قطعة في واد، وهو ما يدري إلى أي واد قذفته الأرض المجنونة في دوراها المسحور تحت قدميه، داخ واختنق". (ص83)

ويظل التساؤل قائما كيف يتأتى للأنا إذن مواجهة هذا الآخر ؟ تتشكل قوة الآخر التي جذبت (المحلى) إليه من الأشياء ومفرداتها (البدلة – الدبابات – العلكة – الحقيبة)، كما ترتبط الأنا أيضا بالأشياء في مواجهة هذا الآخر، على هذا الأساس يسعى ميلود بنباقى فى روايته إلى تقديم نص الأشياء في مساحة نصية تشكل محوراً مهماً من محاور الرواية تكون الأشياء ذات حضور فعلي في إطار الحركة القصصية تنتقل من مجرد الاستعمال الوظيفي إلى المستوى الرمزي(3)، ويتيح موقع الراوي بضمير الغائب العليم بكل شيء رصد هذه الأشياء بصورة أكبر بافتراقه عن المروي(4) وإن ظهرت لدى الكاتب تقنية أخرى لها دلالتها، أعني أن يتحول المروي عنه إلى راو في السرد. ففي الوقت الذي يتولى فيه الراوي إدارة الحوار بين سمير ومريم، يترك السرد لسمير، مما يعني تطابق منظور الراوى بسرد الشخصية:

" الولية كان معها حق، أنا بالغت شوية، مازالت الناس تحيا والشمس تشرق من مشرقها وتغرب فى مغربها، فتشونى وسألونى وتأملونى، وما قطعوا رأسي وما شنقونى، ووصلت لدار "رشيد" سليماً معافى ما مسني سوء ولا ضر، الولية كان معها حق". (ص37)

أقول إذا كانت الأشياء هي التي منحت للآخر قوته، فإن الرواية وفقاً لتطابق منظور الراوى وسرد الشخصية تعمل دائما على مواجهة الآخر بالتقليل من قيمة هذه الأشياء أو ربطها بدلالات سلبية، ومن هذه الأشياء:

- البدلة حيث يتم تصوير بدلة المارينز التى يرتديها المحلى بوصفها مهددة لفحولته ذكوريته، فهي لاصقة للجسم ولا تناسب العربي، وتأكيداً لهذا التهديد يأتي السرد على لسان أحمد:

"نحن مارينز، مارينز عربي، عندنا مشكلة واحدة، وحيدة، البدلة، البدلة لا تناسبنا. لا تناسب خصوصيتنا وأجسامنا. خصوصاً السروال. ضيق ولاصق على اللحم والعظم، يعوق الحركة ويضيق الخطو.. أجسادنا تعودت على النور والهواء وما تعودت على الضيق.. نحن قوتنا في أردافنا، وفى فحولتنا سبحان الله ما خلق الأرداف والفحولة إلا فـي هاذى الصحراء، الفحولة ما تحتمل سراويل ضيقة تنفر وتثور وتعمل مشاكل". (ص20- 21)

وتأكيدا لهذا المنظور ترتبط به صورة أخرى وهو أن "يلوك مثل البنات علكة " وإن ظل الربط قائما بين ضيق الملابس وضيق الحال "ضيقوا السراويل وضيقوها علينا".

النموذج الثانى هو الحقيبة الجلدية حيث يتم التقليل من قيمتها عن طريق التهكم بالنكتة "واحد محلى سأل واحد مارينز: ماذا تحمل في حقيبة ظهرك يا أخ ؟ أجابه: أحمل صور عشيقاتي، وأنت: رد المحلى: أحمل صور الرئيس". (ص22)

وتمثل الأشياء بالنسبة للأنا قوة رمزية فى مواجهة جبروت الآخر، ويمكن أن نمثل لذلك بعدة نماذج، منها نموذج:

الظل □ ففي الوقت الذي يقع فيه منصور تحت سيطرة الآخر في نقاط التفتيش نجد ظله "يسير إلى جانبه يتجاوز الحواجز والنقط بسهولة، يسبقه، يقعد ينتظره على الرصيف، عندما يسأم من الانتظار وينط بين أحذية الجنود يصعد فوق الدبابات والخوذات ويتشيطن، يدخل فى المدافع ويخرج سالماً إلا من رماد أسود يعلق بالرأس والكتفين، يتسلل للحقائب فوق الظهور، يتفرج على الصور ويضحك ويغمزني بعينيه، أغضب وأنحسر وأغمز له، أقول بعيني يا إبليس نحن فى حاجز، وهؤلاء عسكر ما هم دمى ولا لعب صبيان عندهم مدافع ورشاشات، لكزة واحدة تكفي، ما يصدع رأسه يطلق رصاص". (ص56) فالظل يطلق رصاصاً فى مواجهة العدو فى صورة كنائية لما يدور فى عقل سمير أو فى شعوره الكامن. وتستمر دلالات الظل فى النص الروائي ثرية ومتنوعة بارتباطها بشخصية أخرى هي "على" مما لا يتسع الوقت لذكره الآن.

النموذج الثانى:

الصورة المعلقة على الحائط □ ففي الوقت الذي تفقد فيه مريم ابنها رشيداً، أو يغيب فى ظل الاحتلال الأمريكي تستطيع هي أن تستدعيه عن طريق صورته المعلقة على الحائط فى طفولته رامزة إلى الوطن قبل أن يدنس:

"تراه فى الصورة على الجدار المقابل، يبتسم ويهبط، يلهو بأكمامها ويتوسد ركبتيها تمسد شعره، شعر الحرير، يرخي جفونه ويفرك عينيه، تقول له لا تنم حتى تتعشى، تتركه ممددا على الكنبة وتنهض لتعود بالخبز والبطاطا والمربى هو ما يتعشى غير بالخبز والبطاطا والمربى، وهى تطبخ الرز والفول والشعرية بالحليب، يقول لها سمير، لا تتعبي نفسك بالطبيخ هذا

الولد ما يأكل غير أكل النصارى.. يسمع صوت أمه وهى توقظه وما يسمع صوت أبيه". (ص105، 106).

وتظل الصورة رمزاً للمقاومة حتى تعود لطبيعتها الأولى "صارت جماداً لا حس له ولا حركة، وما تتحرك وما يهبط منها رشيد". (ص156)

ويمكن تتبع دلالات "الصورة المعلقة على الحائط" فى المقهى من منظور كنائي أيضاً فى دراسة أخرى.

النموذج الثالث هو:

الكرسي ؛ فالكرسي فى المقهى هو ذلك الوطن الذي يتكالب الكثيرون للجلوس عليه، وأنّ من هذه الأجسام المترهلة عليه، يقول الراوي واصفاً منصور على الكرسي "يسند جسده المتهالك على ظهر الكرسي، يئز تحته فيما يشبه الأنين، يعلمه أن تعب من جسمه، ومن كل الأجسام المترهلة المسترخية التى تشبه جسمه .. ما ينهض زبون من فوقه إلا ليعقبه بزبون، وما تتحرر أنفاسه دقيقة أو دقيقتين إلا ليخنق الساعة، الأيام تدور والليالي تدور. وهو هو المسكين الجماد". (ص3) ويظل أنين الكرسي على صموده فى مواجهة الأعداء، من ثم يمتلك الكرسي الحياة والبقاء، الكل يموت لأنهم خدعة أما هو فيبقى " افتضح سر الخدعة، فقدت تشويقها وغرابتها انتهت وماتت. هو مات. الكرسي وحده حي فى هذا المكان، لأنه يئز تحت جسده المتهالك. هو ميت رغم أنه يحتسى القهوة ويتصفح الجريدة ويحك قدمه اليمنى برجله اليسرى فى حركة لا إرادية". (ص14)

وبافتقاد الكرسي لهذا الأنين يفقد هو الآخر دلالاته فى المقاومة "تململ فوق الكرسي. الكرسي ما أز تحت ثقل جسده، رماه بنظرة استغراب، وقال له: مالك يا صاحبي ؟ قطعوا لسانك أو لكزوك فانكتمت أنفاسك ؟ ..

قتله الصمت وحياد الكرسي. قتلته اللوحتان على الجدار المقابل. نفض غبار سجائره ونهض". (ص131)

وتستعيض الرواية عن هذا الكرسي بالتناص مع "آية الكرسي" مـــرة عندما يقرأها سمير وهو على سطح بيته بعد فقد ابنه/الوطن، ومـــرة ثانيـــة فى دعاء مريم مستنجدة برب العالمين فى مواجهة الأخر:

"تقول يارب، يا من على كل شيء قدير، خلقت الأرض والـــسموات فى ستة أيام، ولا يؤودك حفظهما وأنت العلى العظيم يا الله، اخلق لأمريكـــا أرضاً أخرى وسماوات أخرى فى ستة أيام أو أقل، ودعها تمرح وتسرح فى أرضك الجديدة الواسعة وما يمرح ولا يسرح معها فى تلـــك الأرض أحـــد". (ص107)

ويضيق المقام عن تناول كل دلالات الأشياء فى نـــص الروايـــة ، فهو يحتاج لدراسة مستقلة، لكن يمكن القول إجمالا إن الأشياء ستكتب عـــن طريق المجاز المرسل نوعا من تشييء الواقع، وبالتالي تـــصبح أدوات فـــى مواجهة الخطر الكامن في الأخر، كما يتضح من ترديد الجدران والحـــوائط لموقف الأنا المتأزمة، كما يتضح فى هذا المشهد لراشد الحسيني

"وضع ما انتشلته يداه من الردم على الدولاب، وصاح: هذا جنـــون. رددت الجدران: هذا جنون. خرجت زوجته من المطبخ مذعورة. صـــاحت: هذا جنون. وكذلك فعل الأثاث وكل ما/من كان فى الدار فى تلك اللحظة ... ومنصور عندما قاده ضجره إلى المقبرة والتقى صديقه القـــديم علـــى تلـــك الشاهدة.. أجهش وصاح: هذا جنون". (ص 82/ 86). هـــذا التوحـــد بـــين الإنسان والأشياء، هو الذي جعل سمير يبحث عن (رشـــيد/الابـــن/الـــوطن) فى المزابل والمشارح وهياكل كل السيارات والأشجار والأعمدة الكهربائيـــة والأرصفة. (ص100)

وفى الوقت الذي تسعى فيه الرواية لنقل الشئ من الوظيفة إلى الرمز، يقدم لنا الكاتب مفارقة تصويرية عندما تفقد الأشياء أيضاً قيمتها الوظيفية، ففي الوقت الذي يمثل التليفون صورة للثورة التكنولوجية ويتم خلاله التواصل مع الآخرين، يفقد وظيفته التواصلية، عندما يعجز عن ربط رشيد بأمه، ويعجز عن إسعاف بهية:

"رأى قدميها تنزفان، احتبس دمعه فى عينيه وقف وصاح: سيارة إسعاف إسعاف .. رددت الجدران وأثاث البيت: سيارة إسعاف إسعاف، رفع التليفون. فاجأه صمت مخز وحياد قاتل قال له: رد على، قال الخطوط مقطوعة انا بردان مثل الثلج ما فى حرارة، خبطه على الأرض". (ص135-136)

وبافتقاد الأشياء لقيمتها الوظيفية والرمزية تبدو من منظور الراوي مثل الحياة "تفقد الأشياء قيمتها وتبدو الحياة تافهة مثل جناح مكسور سقط من ذبابة وغطاه التراب". (ص87). وهو ما يعني امتلاك الآخر للحياة، لذلك تتجه الأنا لامتلاك (الموت) بوصفه حقيقة الحقائق، أو الحقيقة الوحيدة «صرنا نتنفس موتنا، وما صرنا ننام مع زوجاتنا، صار الموت معنا ينام، حقائبنا فيها موت وجيوبنا فيها موت ..". (ص19)

لذلك عندما يفقد منصور قيمة الحياة والأشياء يتجه إلى جسور المدينة فى تناص مع إيجازه بالغ الثراء مع أبي جعفر المنصور؛ لأن المسكوت عنه فى النص يكشف عن دلالات المفارقة بين المدينة المدورة التى بناها أبو جعفر المنصور وسماها مدينة (السلام) وبين المدينة المدورة التى فقدت قيمتها "مدينة لا تفتح عينيها إلا إذا الموت فتح عينيه قبلها". (ص65)

لكن ما يعنيني أن الجسر الذي سيعبره منصور سيتجه به إلى المقابر وإلى الموت، وهناك لا يوجد مارينز ولا مارينز عربي ولا خطـــة أمنيـــة، وبامتلاكه هذه الحقيقة استطاع أن يعود إلى بيته:

"جمع أغراضه وأغراض زوجته فى حقيبة واحدة، نصيبه من مدينة لا تسمح بمرور أكثر من حقيبة يد صغيرة". (ص157)

لكن الحقائب ستتكاثر والأيادي ستتكاثر عندما تجمع الحافلـــة بـــين سمير ومنصور وسليمان وبهية ومريم وآخرين:

"يد ويد ويد .. يصعدون إلى الحافلة يهدر المحرك وتدور العجـــلات ويتحسسون وثائقهم.. يتحسسون وجهتهم: حواجز عسكرية وخاطفون يغيرون اتجاه الحياة". (ص 158)

تلك قراءة أولى فى رواية ميلود بنباقى "محلى ومارينز" تظل مغرية بالتناول من جوانب أخرى على مستوى الوصف واللغة ورؤيتها للعالم.

الهوامـــش

(1) انظر: جورج طرابيشى، صورة الأخرى فى الرواية العربية، ضـــمن كتاب "صورة الآخر العربي ناظراً ومنظوراً إليه" تحرير الطاهر لبيب، منشورات مركز دراسات الوحدة العربية بيروت 1999م.

(2) عبد القاهر الجرجانى، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق علية محمود شاكر، هيئة الكتاب، مصر 2000م ، ص 224.

(3) انظر: مصطفى الضبع، الأشياء وتشكيلاتها فـــى الروايـــة العربيـــة، حوليات الآداب، الكويت 2004م وكـــذلك محمـــد التعمرتـــي، دلالات الأشياء في الرواية المغربية، مجلة فكر ونقد، ع 53.

(4) مصطفى الضبع، نفسه .

وانظر للباحث ، السرد فى التراث العربي دار عين للنشر ، القـــاهرة، 2009م.

الفصل الثالث

الاخوان المسلمون
فى مواجهة السلطة
رواية شغل الليل والنهار نموذجا

يتناول ثروت مكايد في روايته" شغل الليل والنهار " جانبا من جوانب التاريخ الاجتماعي لمصر إبان العصر الناصري ، أعنـــي علاقـــة الـــسلطة بالتيارات الفكرية المعاصرة لها بكل تنوعاتها ، وقد شـــغلت هـــذه القـــضية الكاتب المصري عموما من بداية السبعينات إلى الآن ، وتـــتلخص فـــي أن المفكرين رأوا أن ثورة يوليو أممت قناة السويس ، وأممت معها – قهـــرا – كل ألوان النشاط الثقافي على حد تعبير محمود نسيم فـــي مجلـــة فـــصول ، وهي بذلك لم تفرق بين التيارات الشيوعية أو التيار الإسلامي أو الماركسي وإنما حاولت أن تستقطب من كل هؤلاء ما يروج لأهدافها ، ومـــن يخـــالف ذلك مجاهرا فالسجون والمعتقلات مصيره ، ومن يخالف ذلك صـــامتا فقـــد اختار محبسه بالموت كمدا.

أدى ذلك إلى بزوغ النظريات الفلسفية التـــي أنتجـــت مـــا يعـــرف بـــ(الالتزام الفكري) وهو مصطلح يقترن دوما بمـــصطلح " الحريـــة " ، بمعنى **هل الالتزام قيد ؟**

ويختزل الكاتب ثروت مكايد هذا الإطار الكبير في روايته في علاقة السلطة بالتيار الإسلامي ، كما اختزل هذه الصورة أيضا لتصبح السلطة هي (الجندي / الشرطي / الضابط) الذي يأتي وصفه دائما مقترنـــا بـــالحقير ، أو يشبّه بخزنة جهنم ، أو يقيم علاقة تضايف بين (الشرطي / الـــضابط) و (الكلب) وهي علاقة تبادلية يصلح معها أن يكون الكلب صفة والشرطي موصوفا والعكس صحيح . وهكذا يكون " **في كل زاوية من زوايا الحجـــرة المتسعة كلب وشرطي ، كلب يعوى والآخر يصيح ويضحك . لعـــل الكلـــب يحتج على تلك الصورة المرزية التي يراها للإنسان** " ص36 .

ولا بأس كذلك مع تغيير المنظور الروائي أن يوصف أصحاب التيار الإسلامي بالكلاب في نظر الشرطي ، كما يتضح في هذا الحوار الروائي بين المحقق البوليسي والبطل عبده إسماعيل .

" عليك أن ترصد حركة الكلاب في زنزانتك

قلت والعجب قد استولى عليّ: لا توجد كلاب في زنزانتي يا سيادة الر...

قاطعني باصقا على وجهي للمرة الثالثة :

كلاب مثلك يا غبي " ص54

وكما اختزل الكاتب السلطة في صورة الشرطي ، اختزل أصحاب التيار الإسلامي في مجموعة من الشخصيات تقدم وجهة نظر واحدة بما فيهم مدحت شكري المسيحي ، المؤمن بالإسلام السياسي أو الإسلام الدولة ، وقد أشار الصديق محمود الديداموني إلى هذه الملاحظة في تقديمه للرواية ، لكن ما تجدر الإشارة إليه أن هذا التوحد بين الشخصيات لدرجة التطابق بين الأقوال مرده فنيا إلى انتساب هؤلاء جميعا إلى الشيخ عبدالسلام النمل ، فهو الذي أملى على (مريديه / شخصيات الرواية) هذه الأفكار ، ولا يخفى على القارئ دلالة الاسم (النمل) التي تشير إلى الكثرة والانتشار، وهو ما ألحت في ذكره الرواية ، **فهل يستطيع " الجنود / السلطة " أن تحطم جيوش النمل ؟**

ينحصر الصراع في العالم الروائي إذن بين (الشرطي / الضابط) من جهة ، وحرمان هذه الشخصيات من الأسماء له مغزى فني تكمن دلالته في إفراغ هذه الشخصيات من قوتها ، فوجود الاسم دليل على المسمى ، وفي المقابل يواجه هذا " الشرطي " تلامذة الشيخ النمل الممثلة في مجموعة من الشخصيات " عادل النمل ، محمود سعيد ، مدحت شكري ، عباس

المصري، إبراهيم رمضان ، أما الراوي البطل " عبده إسماعيل " فسنشير له لاحقا ، والنتيجة التي نخرج بها في هذا المقام أن الرواية **تسعى إلى الانتقال من التعميم إلى التخصيص** ، وهو أمر مهم في رصد واقع اجتماعي معـيش من تاريخ هذه الأمة .

أما الشيء المتصارع حوله فهذا ما " **شغل الليل والنهار** " عند كليهما من هنا كان سعي السلطة في القضاء على الطرف الثاني بإدخاله السجن " **ولا يخرج من هنا إلا أحد رجلين : إما معتوه لا يصلح لـشيء أو نـسخة منهم بعد عمليات غسيل المخ وما يراه من صنوف العذاب** " ص58 ، وهو ما يمثل الواقع القائم في الرواية ، من هنا كـان سـعي الطـرف الثـاني / أصحاب التيار الإسلامي لمحاولة تغيير هذا الواقع ، **فكيف يتحقق لهم ذلك ؟** هذا هو التساؤل الذي يحتاج إلى إجابة

يقدم العنوان بنية نحوية تشمل جملة اسمية مكونة من مبتدأ محذوف، وخبر هو (شغل الليل والنهار) وإذا كان الحذف قد أفاد الاهتمام بالمـسند فإن المسند إليه يحتمل أن يكون (السلطة) أو (أصحاب التيار الإسلامي)، وبامتلاك الرواية لراو واحد يرفض (السلطة) وإن لم يعترف بعد بأفكـار الطرف الثاني ، فإنه يتم تغييب الصوت السردي للسلطة الأكثر هيمنة وهـو (الراوي) ، وهو نوع من أنواع مقاومة القهر الـذي تمارسـه الـسلطة ، وقد اكتسب العنوان أهميته في سياقين ، الأول ورد في وصف الراوي البطل لأحوال تلامذة الشيخ عبدالسلام النمل في السجن يقول : " **أحاطني الـصمت بهالة من الغموض والهيبة – والحق أنني لم أكن لأنطق بشيء مما يـدور في خلدي من ضيق بالحياة .. بما أنه فيه ، بينما شغلهم الشاغل بـل هـم الليل والنهار لديهم دائر حول كيفية بعث هذا الجسد ... جسد أمتنا بحيـث تصبح قادرة على أداء رسالتها العظمى** " ص50 .

ولكي يتحقق هذا الهدف يقوم الكاتب **بنقل هذا الواقع من التجريد إلى التجسيد** حيث إن فكرة بعث الأمة فكرة مجردة يمكن تشخيصها في حالة البطل (عبده إسماعيل) ، ونجاح الرواية في بعث هذا الجسد هو بعث لهذه الأمة ، لأن التناص يتم بينهما على مستوى المبني ومستوى المعنى ، فقد وصف البطل جسده بأنه خرقة بالية (ص57) ووصفه صاحبه عباس المصري ب (جثة هامدة) ص23 .

فكيف يمكن تحقيق ذلك في البرنامج السردي للرواية ؟

حققت الرواية ذلك عبر مجموعة من الأشياء منها إدراك البطل لماهيته ، بمعنى أن رفقاء السجن لهم أسماء معلومة لدى الناس ، أما هو فيظل يلاحق دوما بهذا التساؤل : من أنت ؟ وهو التساؤل الذي لاحقه من زوجته ص21 .وأجاب (عبده إسماعيل) ، ومن صديقه عباس المصري وأجاب (كافر) ثم أردف (كافر بالإنسان) ص24 .، ومن د. إبراهيم رمضان في المستشفى ، وكانت إجابته (ألا تعرفني) وعندما أعاد التساؤل أجاب (لا أفهمك) ص85 ، ومغزى التساؤل لا يكمن في معرفة اسم الشخص لكنه يكشف حاجة البطل إلى البعث مرة أخرى .

هذا التيه مرده إلى قناعة الراوي البطل أنه يعيش دون (اختيار) لأن الاختيار يحتاج إلى (حرية) والحرية تقتضي (معرفة بدائل) ولأنه لم يختر زوجته ، فهو يشعر بأن الزواج (قيد) ، ووجود الطفل في الحياة قيد آخر ، فرفض هذا الطفل .

وتمثل حالة البطل هذه المعادل الموضوعي لما حدث في السجن ، فالسجن قيد وليس حرية ، لأنه لم يختاره ، وقد قضى خمس سنوات في معتقله الأول وارتبط هذا السجن / بالقيد بمنظر دماء الأم التي ماتت على يد الجندي لأنها تجرأت وسألت ماذا فعل الابن حتى يجر هكذا ؟

والنتيجة التي يمكن أن نخرج بها هنا أن محاولة فك هـذا (القيـد) والانتقال إلى (الحرية) ، يعني بعثا لهذه الجثة الهامدة ، وهذا مـا حـدث للبطل في محبسه عندما رأى تلامذة الشيخ وهم يتوقون إلى الجنة عن طريق العذاب ، فبدأ يلتفت إلى أقوال هؤلاء ، وهي مقولات من شأنها أن تعيد تغيير مفاهيم رسخت في ذهنه عن طريق العادة ، وأهمها الصلاة ، فقد أشار إلـى أنه كان يحافظ على أداء الصلاة في الجماعة " **لم أستطع أن أتخلـف عـن حضور صلاة الجماعة يوما – اللهم إلا في الظروف القاهرة – رغم ما كنت أعانيه من شرود أثناء أدائها مما سبب لى الكثير من الضيق ، ثم تعـودت على ذلك الشرود ولم أعد أفقه منها إلا قليلا .. لم يعـد هـذا يـؤلمني .. المسألة أنني أجد لذة في ذلك الشرود** " ص20 . كما لـم يكـن يؤلمـه أن يصلي ثم يذهب لعشيقته لطيفة إبراهيم يرتمي في أحضانها ص93 .

أقول هذه المفاهيم تغيرت وهو في (السجن / القيد) لكنها (حررتـه) عندما أدرك أن الصلاة لها فقه يصنع حضارة الأمـم ، لا يقتـصر علـى الحركات ، لكنه يكشف الطريق للحرية والبحث في الآفاق كمـا ورد علـى لسان عادل النمل ص56 .

من هنا كان امتناع البطل (عبده إسماعيل) عن الصلاة عد خروجه من معتقله الثاني الذي لم يستمر أشهرا معدودة حتى يفقه الـصلاة الكاشـفة طريق الحرية ، وهو ما تحقق بالفعل ، وهكذا صار السجن الذي هـو قيـد طريق الحرية ، كما تحرر المعادل الموضوعي له ، وصار الـزوج سـكنا ومودة ، وصار الابن بشارة وخيرا ، كما حمل اسمه محمـد عبـده رمـزا للاعتدال الديني الذي يقرأ فقه الواقع ، وبذلك تحرر هذا الجسد ، وأدرك أن ما عاش فيه قبل رؤية تلامذة الشيخ ، " **ما هو إلا سجن ... سـجن يكبـل أشواق الروح وإبداع العقل** " ص77

وعن طريق التحرر بدأ يعيد النظر في أشياء ظنها فقدت معانيها مثل القانون " **القانون سيف في يد سادتنا .. هم صانعوه وهم يرفعونه شعارا لهم في وجه الدنيا وفي نفس الوقت يغمدونه في صدورنا نحن** " ص24

ولأن الإنسان قد يتهم بلا سبب ، فكل شيء محتمل ، وهكذا وردت العبارة الأثيرة في حواراته (**ربما**) دالة على ذلك الإحساس ، وقد استخدمها (16 مرة) توزعت كالآتي (8 مرات) مع الزوجة (4 مرات)مع الضابط ، (3 مرات) مع العشيقة ، (مرة واحدة) مع مدحت شكري وهذا الإحصاء يبرز هذه الحالة .

ولم يخفف من وطأة هذه العبارة في الحوار إلا عبارة أخرى استخدمها في حواراته أعني قوله (**هذا حق**) وقد استخدمها (10 مرات) مع الزوجة (4 مرات) ، ومرتان مع مدحت شكري ، ومرة واحدة مع لطيفة والضابط ومحمود سعيد وعادل النمل .

أعني أن العبارة الواحدة لم يستخدمها مع تلامذة الشيخ لكنه استعاد توازنه في قوله : هذا حق معهم على الأقل أربع مرات ، لذلك عندما اعتقل للمرة الثالثة بعد أن بعث جسده ، وسأل عن محمود سعيد ، وقيل له مات قال بل استشهد وهذا حق ص112 .

وهكذا وجد نفسه عبده إسماعيل رمزا كما كان عبدالسلام النمل رمزا، أو قل ناقلا لأفكاره عن طريق بعث علمه من خزائن الكتب المحكمة الغلق لتسري روح جديدة في الأمة وذلك شغل الليل والنهار.

الفصل الرابع

البنية والدلالة في رواية واسمه المستحيل

تعد رواية واسمه المستحيل التجربة الروائية الأولى للقاص محمود الديدامونى بعد مجموعتين قصصيتين هما " أتراني أحيا حقا " و " ليست كغيرها " وديوان شعرى هو " الشمس تشهد والقمر " وقد تخصص الكاتب فى دراسته الجامعية فى " العلوم الاجتماعية " وقد افاد منها فى بناء روايته . ويسعى الباحث فى هذه الدراسة الى الكشف عن البنية الدالة فى هذه الرواية وهو ما يتطلب الكشف عن البنية الجمالية فى النص والمتمثلة فى آليات البناء السردى ووضعها فى النسق المعرفى الذى تمثله الرواية .

تدور أحداث الرواية حول الراوى / البطل عسران الذى يعانى حالة من حالات الكبت الشديد بدأ حياته فى القرية وسط عائلته الكبيرة التى تضم مع الأبوين العم كبير العائلة وأبناء عمومته وزوج عمه سيئة السلوك مسموعة الكلمة ومع شعوره بانعدام المعايير فى قريته يقرر اللاعودة عندما تتاح له الفرصة للالتحاق بجامعة المدينة ويتزوج فى المدينة من سيدة متسلطة " إيمان " تحاصره فى كل حركاته وسكناته وتعهد لها زوج الشيخ نعمان إمام المسجد بخلافتها فى أعمال الدجل وتتسع شهرة ايمان ويشعر البطل بالخوف على ابنه " ضياء " من هذه الأم ويقرر التخلى عن حالة الاستسلام ويقاوم زوجته على مستوى اللاشعور .

يمثل العنوان عتبة النص كما يقول النقاد واذا نظرنا الى عنوان الرواية " واسمه المستحيل " نجده يتألف من جملة اسمية مسبوقة

بحرف الواو وقد تكرر هذا التركيب ثلاث مرات فى النص الروائى على هذا النحو وفق زمن المتن الحكائى وليس المبنى الحكائى :

- أصبحت الحياة مستحيلة.. مستحيلة ص30
- الحياة أصبحت مستحيلة.. مستحيلة ص40
- الحياة أصبحت مستحيلة ص5

أي إن الحياة أصبحت مستحيلة فأصبحت مستحيلة مـستحيلة ، ثـم استأنفت الحياة دورتها فخفف الوطء ، وأصبحت مستحيلة " دون توكيد لفظى " وهو ما يكشف عن ما هية الواو التى تصدرت العنوان ، فهى – إذن – واو استئنافية تماما كما أن الحياة تستأنف دورتها وهو ما يطرح تساؤلا : ما الذى جعل الحياة مستحيلة : وما حقيقة الوهن الراكض فى شرايين المدينة الـذى يخمش بأظفاره المدينة " جسد الحياة " ويجعل الشباب والأطفال المتـشردين لا يتوقفون فى ترديد عباراتهم التى تنهش وقار الحياة .

يتمثل هذا الشيء كما يتضح من النص الروائى – فى صعود كفـة ميزان وفى هبوط كفة أخرى ومحاولة طمس هويتها وهو ما أدى الى انعدام المعايير فـــ " قد تغيرت المعايير ، أصبح كل شيء يداس .. يداس تمامـا كما كفة الميزان التى لم يستطع أحد التقاطها بعدما سقطت .. الكل فقط قادر على دهسها يااه ... الحياة أصبحت مستحيلة " ص40 .

يلجا الكاتب إلى توظيف تقنية الراوى بضمير المتكلم / البطل عبـر امتداد فصول روايته باستثناء هذه الفترة التى تنقسم فيها الذات مع نفـسها ، حيث تتحول الذات هنا الى آخر – بالمفهوم اللاكانى – فالآخر هنا ليس ذاتا بل مكانا وموقعا ، وفى الوقت نفسه له موقع فى بنية الذات . (1)

وإذا كانت الذات الراوية قد فقدت التواصل مع الاخرين نتيجه لفقدان كفة الميزان فقد استطاع الراوى / البطل أن يقيم تواصلا مع الراوى عليـه غير المشخص داخل النص والذى يمكن تعينه عن طريق كـاف المخاطبـة أو أساليب الاستفهام مثل قوله :

– ألم اقل لكم بأن الخوف قد تسرب أثناء الحقن الى عروقى ص6

– سيسألنى أحدكم لماذا أبحث فى صمت .. ألم أقل لكم ص6

- بينى وبينكم كنت أتصنع الغضب ص8

- لترون معى براعتها .. هل تعلمون شيأ عن زوجتى ص8

- ألست شجاعا ؟ ص10

- لو رأيتموها فى الشارع لأدركتم ذلك ص45

يحقق الراوى / البطل من خلال هـذه النمـاذج وظيفـة أخلاقيـة/ إيديولوجية تجعل المروى عليه يتبنى قيمه / أفكاره / معتقداته ، كما فى هذا النموذج " متى تضىء المصابيح ؟ لترون معـى براعتهـا فـى الاخـتلاط بمفردات الشارع وعباراته التى تستمد قوتها من " الكمننه " إنها الوحيدة فـى هذا البيت التى تستطيع ذلك " ص8 من ثم يكتسب تعاطف المـروى عليـه الذى يقوم بدوره بوظيفة أخرى هى وظيفة التوسط بين الـراوى / البطـل وجمهور القراء خارج النص

وهو ما يطرح تساؤلا :

- ما حقيقة القيم / الافكار / المعتقدات التى شكلت الذات الراوية / البطل ؟

- وما معوقات وجودها فى مسار السرد الروائى ؟

يمكن تلمس ملامح هذه القيم من خلال مجموعة من الأقوال جاءت على لسان الراوى / البطل .

" قد كنت طفلا وأنا أخاف من أبى وصوته الزاجر " ص26

" علمت مقدار حبه لى (الأب) يحتوينى بعباءته السوداء خوفا علـى مـن البرد ، ونحن نسرع الخطى إلى المسجد وقت الفجـر.. علمنـى الـصلاه " ص26

" أصبحت أذهب مع أولاد عمى الأسن منى إلى الحقل أعمل معهم ألهو وألعب وأمرح " ص26

" دائما ما كان يضربنى عمى .. دائما ما كنت ألجأ إلى أبى ودائما ما كان يربت على كتفى ويمسح على رأسى ، ثم ما يلبس أن يحتضننى أشعر لبعض الوقت بالأمان وأنا بين ذراعيه .. بينما تأخذنى أمى للسرير ، أصحو، تبتسم قائلة أبوك وضربك .. تدس يدها فى صدرها مخرجة ريالا فضه .. كنت أصر على الخطأ أمام عمى ليضربنى .. حتى تتم مصالحتى بريال " ص26

" أناالوحيد من بين كل هؤلاء الأولاد الذى يستطيع أن يرتمى فى حضنها (الأم) وأتوسد فخذها للنوم " ص27

" اختفيت أنا والأولاد عن عينيها خوفا منها .. دفعنى أحدهم للتلصص عليها .. سمعت هسهسات مكتومة وتأوهات محمومة تغزو أذنى .. وضعت عينى .. رأيت "

من خلال هذه المرويات يمكن القول بأن قيم الراوى / البطل ارتبطت بمجموعه من الدوال :

أولاً – صورة المجتمع الأبوى ، أى تنعم فيه الاسرة برعاية من كبير العائلة ، وهو هنا العم مع ملاحظة تداخل صورة الأب بالعم " أبوك وضربك "

ثانياً – دال العمل ، ومجال العمل هنا الحقل

ثالثاً – دال القيادة، فهو يقود الأولاد لاستكشاف حقيقة زوج العم العاهرة

رابعاً – دال الحيلة / القدرة على الابتكار ، فهو يعرف متى يحصل على النقود مع ملاحظة ارتباط هذا الدال بامتلاك جسد الأم .

خامساً – دال الصلاة ، والصلاة هنا رمز الاستواء / اعتدال الصفوف / الموازين .

وقد تعرضت هذه الدوال جميعها – في السرد الروائي – إلى التقويض / الاستلاب فمن الذى يقوم بعملية الاستلاب ؟

وما مقدار مقاومة الراوى / البطل ؟

تم تقويض الدال الاول ، ولم يعد ينعم الراوى / البطل بالعيش فى ظل هذا المجتمع الأبوى؟

فقد تم اقصاؤه لما قام به من " خرق لبنية الاسرة " والمتمثل فى فضح أفعال زوج العم ، ومن ثم وصف بـ " الملعون " وتم إقصاؤه من (القرية / مركز العائلة) إلى المدينة .

وقد فشلت كل محاولات التقاء " القرية – المدينة " أو " المدينة – القرية " فى المسار الأول يمكن التمثيل بمشهدين ، الأول فى الزيارة التى قام بها الأهل له ، ومحاولة إقناعهم بجمال المدينة فى مقابل تخلف القرية وتكون النتيجة أنهم

" يتحججون بأى شيء يدفعهم للعودة .. بينى وبينكم كنت أتصنع الغضب وأقول فى نفسى بركة يا جامع" والدال الخامس الصلاة على سبيل التناص.

أما المشهد الثانى فيتمثل فى زيارة الأ ب الى الابن للاستشفاء ، يقول الراوى " بينما أنا فى قمة فرحى بقدوم والدى .. كانت زوجتى تعد العدة..صرخت زوجتى فى وجه أبى : المستشفى اولى بك .

بخلق والدى فى .. قاومتها ..ان شاء الله بكره

هز والدى رأسه أسفآ ومشى خارجا .. التفت اليها محاولا إخـــراج صرخة فى وجهها .. خرجت متمالكة وكأنها تستعطف لا تثأر " ص29

ويلاحظ هنا تلازم تقويض النظام الابوى مع امتداد المـــد النـــسوى" زوج العم / الزوجة " وينتهى الأمر بالقضاء على صورة الاب مـــن خـــلال الموت ، وقبل ذلك التشكيك فى نسبه الى أبيه ونسب أبناء عمومته إلى عمه وهو فى ذاته تشكيك فى هيمنة الخطاب الذكورى .

أما المسار الثانى " المدينة / القرية " فقد اتجه البطل لحضور مراسم العزاء في والده ، وتم تأكيد المد النسوى من خلال رفـــض الزوجـــه قـــرار البطل بأخذ تاكسى مخصوص حتى يمكن تسهيل التقاء القريـــة والمدينـــة ، والمرة الثانية عندما أصرت على اصطحابه معها بعد مـــرور ثلاثـــة أيـتـام وأزعن هو للأمر .

أما الدال الثانى دال العمل فقد تم تغييبه تماما ، بـــل إن الـــراوى / البطل نفسه تم تغييبه حتى إننا لم نعرف اسمه إلا بعد ثلاث وستين صـــفحة من الرواية ، وهو اسم لا يخلو من دلالة " عسران " بحيث يمكن القول بأننا أمام نموذج إنسانى وليس أمام شخصية واحدة فى الرواية محـــددة الملامـــح ووفقا للمد النسوى السابق ظهرت الصورة العكسية لدال العمل مـــن خـــلال هذا المشهد .

" أتعجل اللحظة التى تضىء فيها المصابيح لأراها وهى خارجة من البيت تاركة البيت لى ولوالدى نتتفس سوياً فى هدوء .." ص8

وأمام انقلاب الموازين تولى هو أعمال البيت وشراء الخضروات والتسوق ، بينما كانت الزوجة تخرج تتبعها والدتها لتمارس شعائر الدجل فى الخارج إلى أن مارست هذا العمل داخل البيت .

أما الدال الثالث القيادة، فقد استطاع البطل أن يحققه بعض الوقت فى مراسم تشييع جنازة الأب ، حيث يقف أهالى القريه وأعمامه فى انتظار أمره بالخروج إلى المدافن ؟!

ما إن وصلنا إلى المدافن حتى اصطف أعمامى لأخذ العزاء بينما لم يعرنى أيآ من المشيعين اهتماما " ص43

ويكشف هذا النص عن سقوط النظام الأبوى بوفاة الاب ، فلم يعد للعم هنا الدور نفسه الذى كان يمارسه قبل ذلك ، من ثم فإن هذه القيادة زائفة سرعان ما انتهت بتجاهل المشيعين له .

وهو ما مهد لانتقال القيادة إلى المد النسوى حيث تمتلك الزوجة القدرةعلى السيطرة على مفردات الشارع وعباراته والسيطرة على البيت أيضا .

أما الدال الرابع الحيلة / القدرةعلى الابتكار ، فقد ارتبط فى صورته المرآوية بجسد الأم .. كما سبق القول .. والسيطرة عليه دون باقى الأولاد وقد فشل ثم تم تقويض هذا الدال من خلال علاقة تبادلية سيطرت فيها الزوجة على " جسد الرجل / الفحولة" فالمرأة / الزوجة هنا هى التى تغزو كل مرة– جسد الرجل وبصورة استعلائية

" حينما اراها كذلك .. ألتف حول نفسى .. وأدس جسدى كله تحت الغطاء ، وأحاول تهدئة أنفاسى المضطربة .. وأقول لنفسى .. لا يمكن محاصرتى .. لا يمكنها الإجهازعلى" ص10

وفى الوقت الذى تفشل حيله فى مقاومة هذا الغزو ، تتفنن هى فى الحيل من أجل غزوات أخرى " وبين أستار الليل كعادتها .. تجذبنى بعيدا عن أعينهم .. تحكم حول جسدى قبضتها .. أمضغ آلامى بينما كانت تبحث فى ربوع عقلها عن حيلة لغزوى مرة أخرى " ص23

وثمة ما يلفت الإنتباه بين فكرة الغزو الجسدى وعلاقته بغزو أذنه وهو يسمع الهسهسات المكتومة والتأوهات المحمومة فى مشهد خيانة زوج العم ، وهو ما يمكن أن نفسر به رغبته الدائمة فى تحرير الجسد ، فالصورة السابقة ساهمت فى القضاء على السيطرة الذكورية / العم والتشكيل فى المد الذكورى من خلال تشكيكه فى النسب ، ونجاح الزوجة فى الاستعلاء الجسدى هو مد نسوى آخر يهدد فحولته ، من ثم كانت رفضه لفكرة الذوبان الكلى / التلاشى .... وثمة ما يلفت الانتباه ثانيا بين النبش فى الجسد هنا والذى يتم عن طريق الغزو ، والنبش فى جسد الحياة بأظافر مدببة تعتصر الحياة .

وأمام هذا المد النسوى لم يكن من مقاومة إلا على مستوى الوصف فقد سلبها الراوى من (علامة الأنوثة / الهيمنة) واكتفى بوصف الشعر المسترسل والذى يقوم بدوره بتغطية مساحات من العرى الانثوى .

ويكتشف الراوى / البطل ان ما يسميه غزوا هو ذاته (اللذة الذكورية / الفحولة) التى يمكن من خلالها إعادة الهيمنة ، لذلك عندما يتم وقف الغزوات بناء على اتفاق مبرم بين الطرفين ، سرعان ما يحاول هو فسخ هذا الاتفاق وتقديم منظور جديد لهذه العلاقة يمكن تصويره من خلال هذا المشهد .

" تتجلى أمام عينى كملكة متوجة .. تقترب .. تدنو منـى .. أسـكن رأسى على نهديها الكبيرين بعدما دنوت إليها .. تمرر يديها بحنـان شـديد قائلة: ليس الآن " ص47 -48

فى محاولته هذه لتحقيق اللذة الذكورية تظهر صفات الأنثـى ملكـة متوجة ، وعلامات بارزة النهدين الكبيرين ، ويدين ليست لهما أظافر مدببـة تنبش الجسد ، لكن سرعان ما تكتشف المرأه اللعبة ، وتقوض محاولة الهيمنة الذكورية .

أما الدال الخامس والأخير " الصلاة " رمز الإسـتواء ، فقـد كـان عسران يسرع الخطى إلى المسجد وقت الفجر مع أبيه ، وسـرعة الخطـى ترتبط بالرؤية الواضحة / انكشاف الضباب ، وهـو مـا تـم تقويـضه ، حيث تتحجب الرؤية ويخطو إلى المسجد .

" لا زالت المصابيح تسارع الضباب ، فتكـاد تتحجـب الرؤيـة .. أخطو الى المسجد .. الناس متراصون والإمام هناك نقطة بيـضاء الـضوء يتلاشى من حول الإمام شيئآ فشيئآ .. أصر على أخذ مكان بأحد الصفوف ، بصعوبة يحدث يلتفت الإمام الى الوراء (اسـتقيموا يـرحمكم الله) يهـز المصلون رؤوسهم ويتصارعون فى الوقوف .. الصفوف لا تـزال ملتويـة بالرغم من قول الإمام " ص11

ويكشف النص عن ارتباط دال الصلاة (الاستواء) بالشيخ نعمـان إمام المسجد وأول ما يلاحظ دلالة الاسم (الإمام نعمان) وهو مـا يحيـل تراثيا على الإمام أبى حنيفة النعمان فى الفقه الاسلامى ، لكن صورة الامام أبى حنيفه ترتبط .. فى الصوره الذهنية للمجتمع بالزواج ، فعلى أسس مـن مذهبه يتم تأسيس العلاقه الزوجية بين الرجل والمرأه وتحديد العلاقه التراتبية / مفهوم القوامة بينهما ؟ إذن فالشيخ هنا دال على مجموعة من القيم التـى

يؤمن بها المجتمع وتلاشى الضوء من حوله يعنى تقويضا لهذه القيم ، ووسمه بالنقطه البيضاء فى ظلمات يعنى أنه الهدف الذى ينشده البطل لاستعادة دال الاستواء رغم أن الصفوف ما زالت ملتوية .

وعلى هذا الأساس أقام الراوى / البطل تواصلا مع الشيخ ، لكن هذا التواصل لم يحقق نجاحا مذكورا بعدما تعرض بيت الشيخ للتقويض، فقد أعلت زوجته سعاد راية الخرافه / الدجل ، ولأن (سعاد وإيمان) هما وجهان لعملة واحدة سرعان ما استشرى الداء عند عسران ، وتم القضاء على الشيخ ، فبموته ماتت محاولات استواء الصفوف .

" ولم أعد أحاول الخروج من المنزل حتى إلى الصلاة لم أعد أترك الأذان يغزو أذنى " ص21

وباستلاب هذه القيمة ظهرت النتوءات الشديدة، ويمكن تمثيلها هنا بمشهدين دالين الأول مشهد وفاة الشيخة سعاد

" يتحرك النعش نتحرك معه ..أ تجنب النتوءات التى تملا الشارع " ص38

والثانى مشهد الناس الذين يلتمسون الشفاء من الشيخه إيمان

" ترى أصحاب الياقات الجديدة يعبرون عبر نتوءات الطريق المتسخ فيزاحمون هذه الأجساد العفنة آملين فى أن يجدوا عند زوجتى العلاج " ص49

ومع النتوء الأول يقارن الراوى / البطل بين مشهد سعاد الكبير جدا، ومشهد كبير القرية الذى كان موضع فخر أبيه ، فى صوره دالة على هيمنة المد النسوى فى مقابل تقليص السلطة الذكورية التى هيمنت لفترات طويلة وصارت موضع فخر الآباء ، ومع النتوء الثانى تتضح بصوره أكثر سلطة

(الخرافة / إيمان) بما تمتلكه من حشود تؤمن بمعتقداتها وأفكارها ، وهو ما يفسر دلالة اسمها إيمان ، فى مقابل إقصاء الأفكار الأخرى التى نشكك فى قيمة هذه المعتقدات والمتمثله هنا فى طرد الزوج بعد محاولة " خرقه " للمرة الثانية لقيم أصبحت ثابتة وهو ما يعنى عسرا جديدا يضاف الى سابقه عندما طرد من القرية .

وجاء ثبات هذه القيم نتيجه للسيطرة على رمز المستقبل (الابن / ضياء) وهو ما يعنى حجب الرؤية / الضياء ، والقضاء على أمله فى مقاومة الحياة .

" البسمة الوحيدة " ضياء " تجعلنى مرتبطا جدا بالمكان الذى أحكمت العناكب فيه نسجها ، أقمت سورا حول جمجمتى كى يحجز عنها الآخر .. أحكم حصاره " ص22

لكن سرعان ما يتداعى هذا السور الوهمى أمام المد النسوى ، كما تداعى بعد ذلك " الخط الوهمى الفاصل بين النساء والرجال " ص38

وهو ما ولد صور الخوف لدى الذات الراوية وتكررت فى تواترت سردية لافتة دارت ما بين الإحساس بالخوف وإعلان تسلل الخوف ثم التملك.

وتأسيسا على ما سبق يمكن القول إن رحلة الذات الراوية دارت فى إطار بنية الإستلاب والمقاومة ، لكن هذه المقاومة لم تستعد شيئاً من قيم الراوى / البطل ، فكان مصير هذه الذات التشظى بعدما فقدت الإحساس بـ (المكان / الضياء) من ثم تحولت هذه الذات الراويه الى آخر .

فما حقيقة هذا الاخر ؟

لقد اتجه هذا الآخر السارد .. والمتنقل بين ضميرى المتكلم والغائب .. إلى مسرح آخر غير مسرح الحياة المستحيلة / المكان الذى فقدت فيه

الذات الراوية (الضياء / القيم والمعتقدات) وكان طبيعيا ان يتجه إلى نقيض الحياة الموت بوصفه المكان المقترن بفكره (البعث) .

من ثم اتجه إلى بعث قيم الموتى ضد طغاة الحياة .

اتجه الأخر الى النقطه البيضاء / رمز القيم المدفونه فى اللاشعور ، أى إلى " الهامش الذى يستبعده الركز ، إلى الماضى الذى يقصيه الحاضر ، لأنه جوهرى بالنسبة لكينونة الخطاب الذى يستبعده " (2)

ومثل هذا الإستدعاء أولى مراحل وعى الآخر بذاته ؛ أعنى الموقـع الذى يحتله الآخر هنا فى بنية الذات ، والمتمثل هنا فى ترحيب الشيخ باسمه عسران أى إنه مثل بنية حضور فى السرد بعدما كان بنية غياب فى مرحلة الذات الراوية .

" أهلا بالوافد الجديد .. أهلا بك ياعسران .. أنا عسران نعم أنا هو " ص55

ومن خلال هذا الحضور ، عاد عسران يصلى فى صفوف مستقيمة ، ومنحه الشيخ القيادة .

وفى إطار سعى الآخر السارد بتثبيت موقعه فى بنية الذات جعل من نفسه الخط الواصل بين الأموات والأحياء ص58 ، لكن الأحياء (إيمان / الهيمنة النسوية) تمتلك سلطة تجعل من حولها يؤمن بقيمها ومعتقداتها ، فهى التى تمنيهم بالشفاء ؟ من هنا اتجه الآخر إلى تكوين سلطة تمكن من مواجهة سلطة إيمان ، واستطاع الآخر السارد أن يحقق هذه السلطة من خلال تمكين الموتى من تحقيق أحلامهم التى لم يستطيعوا تحقيقها فى دنياهم ، هكذا تـم زفاف (غادة وحموده) وأقيم حفل (عامر وفاديـه) وعـاد سـمير إلـى حضن جدته .

مكنت هذه (السلطة/ جحافل الموتى) الآخر السارد من النصر على (إيمان / الهيمنة النسوية) وتم ذلك من خلال تحرير (الجسد / الفحولة) من قبضتها فما عادت تحاصره

" تداعب يدها قميص النوم الذى طالما أوقعت عسران به فى أحضانها .. تتموج أمام عينيها السعادة .. وتذوب لبرهة .. وتدس نفسها تحت الغطاء تمضغ آلامها " ص68

أما المرحله الثانيه من النصر فتمثلت فى سلبها من (السلطة / الإيمان بمعتقداتها) وانضمام هذه السلطة إلى جحافل الموتى .

أما وسائل الأخر السارد فى تحقيق هذا الانتصار فتمثل فى إعلانه لمفهوم القيادة عنده بأنه يقوم على إشاعة السلام والحب والعدالة ، لكن هذا النصر جاء مصحوبا بـ (الفوضى / التخريب / الدماء) وهى ذاتها الأشياء التى استخدمتها الهيمنة النسوية فى هدم بنية الذات / النظام الأبوى ، أى إن الآخر لم يحقق مفهوم الاستواء (تعادل كفتى الميزان) لكنه كان يبحث عن اعتلاء كفة (السلطه الذكورية) فى مقابل طمس هوية الأخرى (الهيمنه النسوية) .

مما سبق يتضح الدور الذى قام به الآخر السارد لإعادة تشكيل بنية الذات من جديد ، فعادت الذات الراوية تعلن عن مقاومة ما تبقى من الليل ، وترفض الاستسلام

وبقى ان نطرح هذا التساؤل :

هل يريد الكاتب مجتمعا ذكوريا ذا بنيه بطركية ؟

وهل هو مجتمع تقليدى أم مستحدث يسمح بقبول الآخر ؟

إن طرح هذا التساؤل يجعلنا نشير – فى ضوء ما سبق – إلـى أن الرواية تمثل امتدادا للروايات ذات الخطاب – ما بعد الحـداثى ؟ أى التـى تستشرف المستقبل من خلال تشظى الذات (3) ، فقد ظلت البنية البطركية / النظام الأبوى هى المهيمنة لفترات طويلة فى تاريخ الشعوب ، ثم جاء دعاة ما بعد البنيوية يطالبون بتقويض هذه الهيمنة ، وهو ما برز فى الدراسـات العربية فى اتجاهين (4)

الأول خطاب النقد النسوى الذى دعى إلى القضاء على فكرة الحريم السياسى أو التخلص من قفص الحريم على نحو ما ظهر فى كتابات فاطمـه المرنيسى ونوال السعداوى وغيرهما .

والثانى الاتجاه السياسى الايـديولوجى الـذى ربـط بـين تخلـف المجتمعات العربية والنظام الأبوى كما يتضح فى كتابـات هـشام شـرابى " البنية البطركية – النظام الأبوى وإشكالية التخلف فى المجتمـع العربـى " وقد دعا أدونيس إلى اقتناء الكتاب الأخير – بعبارات تناصية مـع المفكـر الالمنى لتنبرج – إن كنت لا تملك إلا بنطلين فبع واحدا منهما لكـى تقتنـى هذا الكتاب.

ولا يعنينا فى هذا العرض – أن تكون الرواية " مع أو ضد " لكننـا نبحث عن موقف فكرى أتخذه الكاتب ووظفه عبر تقنيات جمالية فى النص . وتبدو النهايه التى جاءت بها الرواية – فى تقديرى – محققة لجمالية الـنص متسقة مع باقى فصول الرواية ، غير أن هذه النهاية لم تسمح لنـا برؤيـة فكرية واضحة لدى الكاتب ، وقد يظن ظان أن هذا التعتيم مقـصود لتـرك مساحة للقارىء أن يتبنى موقف الراوى / البطل ، او أن يتبنى موقف الشيخ نعمان فى رفضه لاستعادة الراوى / البطل قيمه ومعتقداته عن طريق طمس الاخر كلية .

ويبدو أن هذا الإلتباس – فى تقديرى – ناتج عن فجوة ما فى النص الروائى ، بدت مع شروحات الراوى غير المبررة فنيا خاصة عندما يسرد " الآخر " وإذا كانت هذه الشروحات / التوترات السردية الكثيرة حققت وظيفة مع " الذات الراوية لبطل مكبوت إلا أن وجودها بهذه الكثافة عنـد " الآخـر السارد " يعنى أن الكاتب تنازل – راضـيا – عـن الـدرس الـذى علمـه أبو تمام للمبدعين كافة الإ من أبى ؛ أعنى إجابتـه عـن سـؤال صـاحبى عبدالله بن طاهر : (5)

" قالا له : لم لا تقول ما يفهم

فقال لهما : لم لا تفهمان ما يقال "

وفى ظل هذا التنازل لصالح القارىء على حساب العـالم الروائـى (بما فيه من تحولات فكرية) لم يكن مستغربا أن يكتشف الباحث أو المتابع لإنتاج محمود الديدامونى أن الفصل الأخير هو ذاته قصة قصيرة – مـضافا إليها بعض العبارات – نشرت تحت عنوان " ليتك " فى مجموعة " أترانـى أحيا حقا " وأعاد نشرها فى مجموعة " ليست كغيرها "

ومع ذلك فإن نصا روائيا بمثل هذه التقنيـات الـسردية اللافتـة ، ويطرح مثل هذه التساؤلات لجدير بأن يحتفى به النقاد ، ويعاودو النظر فيه مرات ومرات .

الهوامـــش

(1) انظر : كاترين كايمان ، جاك لا كان ، ترجمة محمد سبيلا ، مجلة فكر ونقد ، ع6

(2) ميجان الرويلى وسعاد البازعى ، دليل الناقد الادبى ، ص22

المركز الثقافى العربى ، بيروت ، ط3 ، 2002م

(3) محسن جاسم الموسوى ، انفراط العقد المقدس منعطفات الرواية العربية بعد محفوظ ، الهيئه العامه للكتاب ، 1999م . ص79 وما بعدها

(4) انظر : ميجان الرويلى ، دليل الناقد الادبى ، ص62، 67

وكذلك : ماجد مصطفى ، عرض كتاب النقد الحضارى لهشام شرابى ، ص241 ، فصول مجلة النقد الادبى ، ع63 ، شتاء وبيع 2004م

(5) الآمدى ، الموازنه بين شعر ابى تمام والبحتـرى ، 1 / 21 ، تحقيـق السيد صقر ، دار المعارف ، مصر .

الفصل الخامس

الثورة الفرنسية في مصر
رواية الغزو عشقا نموذجا

قدمت الرواية العربية صوراً متعددة للعلاقة بين الشرق والغرب، أو ما يعرف بالصراع مع الآخر، وصارت بعض هذه الروايات علامات بارزة في تاريخ الرواية، وعلماً على أصحابها مثل "عصفور من الشرق" لتوفيق الحكيم، و"قنديل أم هاشم" ليحيى حقى، و "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح، و "البعيدون" لبهاء الدين الطود.

ولم تخرج معظم هذه الروايات عن أشكال ثلاثة إما الانبهار التام بالآخر، أو الرفض التام له، أو محاولات للتوفيق أو التلفيق بينهما. وكانت الدراسات النقدية على وعى بهذه المدارات فرصدت هذه الصور في رحلتها إلى الغرب حيث موطن الآخر أو في الاتجاه المعاكس بحثاً عن (حوار/ لقاء/ صدام/ إطار) حضارى بين الأنا والآخر[1]، وصارت هذه الثنائية – إشكالية العلاقة بين الأنا والآخر – في هذا السياق أشبه بالثنائيات الكونية، مما يؤهلها للاستمرارية إبداعاً ونقداً.

وتطرح الكاتبة نجلاء محرم في روايتها (الغزو عشقاً)[2] صورة من صور علاقة الأنا بالآخر، وهو ما يطرح هذا التساؤل:

إلى أى الأشكال الثلاثة ستنحاز الرواية؟ وهل تعالج رواية تكتب في زمن العولمة زوايا أخرى لعلاقة الأنا بالآخر ؟

– 1 –

يسعى الباحث في هذه الدراسة إلى الكشف عن البنية الدلالية في النص السردى عبر ثلاثة مستويات (البنية الجمالية – البنية المعرفية – البنية الدالة). وتحقيقاً لهذه الغاية انطلق البحث من المفاهيم الإجرائية للإرث السيميولوجى عند كل من جريماس ويورى لوتمان، وكلاهما ينطلق – من مفهوم دى سوسير – الذى يرى أن اللغة جزء من علم العلامات، على عكس ما يقوم به سيميولوجيون آخرون مثل رولان بارت، وكلاهما – جريماس

ويورى لوتمان – يتميز بقدراته الإجرائية؛ الأول هدف من خلال علم الدلالة إلى "إبراز حركية الدلالة وإعادة بنائها من خلال تعيين الوحدات الدالة وتنظيمها وفق "سلم تراتبى" متكامل البناء"[3]، أى إن الدلالة وفق هذا المنظور مثل اللغة يمكن تعيينها لأنها تخضع لنظام، وذلك وفقاً لإجرائين رئيسين حددهما[4]:

الأول: الاستقراء الذى يرمى إلى الإحاطة بالواقع الموصوف (والمقصود المادة المدروسة) فتكون القواعد المستخرجة على جانب من الشمول بحيث تنطبق على القسم الأوفر من هذا الواقع.

الثاني: التحليل الذى يقتضى الوفاء للمثال النموذجى على مكونات المدونة.

ويتميز منهج جريماس – وفقا لهذا – بقدراته الإجرائية ووفرة مصطلحاته مما جعله دائماً نقطة بدء عند كثير من الباحثين، واتجه كثير من الباحثين إلى تطوير هذا الإرث الجريماسى[5]. ومع ذلك لم يسلم منهجه عند تطبيقه من نقد، واتهم بشكلانيته، وقد رأى الباحث – في ضوء ما حدد من سعى –تطوير هذا المنهج من خلال منجز يورى لوتمان في "سيميائية الثقافة" حيث تبرز الثقافة بوصفها "تراتباً لأنظمة دالة ...، وهى مجموعة نصوص ووظائف مناسبة لها أو آلية توليد تلك النصوص"[6].

ويتخذ يورى لوتمان من مصطلحى ضمن النصية وغير النصية، ويعنى بهما داخل النص وخارج النص، منطلقاً لتحديد موقع كل عنصر في النص، ويعمل على "إدخال العلاقات والبنى غير النصية في تفاعل جدلى خلاق مع النصوص بصورة تضئ لنا بنية النص، وتكشف عن آليات علاقاته الداخلية، لا في حركيتها الداخلية فحسب، ولكن في تعاملها مع العلاقات والقوى غير النصية في الوقت نفسه"[7] وبذلك يتكشف السياق المعرفى للنص من خلال دلالات الحضور والغياب ليسهل تحديد البنية الدالة في النص.

تدور أحداث الرواية في زمانين مختلفين يجمع بينهما مكان ثابت هو "ميت العامل"، الزمان الأول أثناء الحملة الفرنسية على مصر حيث يبرز واحد من الأعيان هو الشيخ أبوقورة يقاوم الفرنسيس، وتتاح له فرصة أن يتملك إحدى الفرنسيات القادمات مع الحملة (جوليا) ثم يتزوجها، أما الزمان الثاني فيشمل أحفاد أبي قورة بعد مائتي عام من جوليا، وهم يحملون سماتها من شعر ذهبي وعيون خضراء وبشرة بيضاء، ويشمل أحفاده من فاطمة وهم يحملون ملامح كتلك المنقوشة على جدران المعابد المصرية.

تشير الرواية – إذن – إلى أحداث تاريخية وقعت في مصر، وما أكثر الروايات التي تعرضت للأحداث التاريخية منها ما كان رصداً تسجيلياً، ومنها ما توقف عند بعض محطات التاريخ ليعكس عليها الواقع الاجتماعي المعيش، والرابط بين هذه الروايات ليس في اشتماله على الجانب التاريخي في النص الروائي إنما في كون الزمان هو المحرك الرئيسي للأحداث، والتمايز يأتي من نقطة البدء[8] فالذين يبحثون عن الفردوس المفقود يعلون من قيم الماضي، والذين ينسبون الفضل إلى منجزات العصر يعلون من قيم الحاضر، ومنهم من حاول أن يستشرف المستقبل في بحثه عن الماضي، أو قراءته للحاضر، وفي ضوء هذا التفاوت تتفاوت الشخصيات الفاعلة في النصوص وفي نسق القيم المرتبطة بها في بعديه المعرفي والأخلاقي.

يسترعي الانتباه في رواية الغزو عشقاً أنها تجعل المكان هو عنصر "الثبات" في الرواية في مقابل تحول الزمان، وفي ضوء الثابت والمتحول يمكن أن نعيد النظر في التاريخ بوصفه تجسيداً لقضايا الإنسان وفي نسق قيمه في كل زمان وإن تغيرت الشخصيات وطبيعة الأحداث. وهو ما يمهد أيضا لاستقبال الرواية بوصفها رواية (أصوات) تعبر عن وجهات نظر

متباينة أو متماثلة لموضوع واحد؛ أعنى أن البعد الدلالى سيكمن – في هـذا السياق – في الفعل السردى وليس الفاعل السردى.

في ضوء ما سبق يبدو مشروعاً أن نطرح هذا التساؤل:

. **كيف تم توظيف مفهوم الزمان / التاريخ في النص الروائى؟**

تتبنى الرواية مفهوم العرب للزمان؛ أعنى الزمن الـدورى ولـيس الأفقى، وفيه تتشابك أحداث الماضى بالحاضر والمستقبل، والحاسة التاريخية عند المبدع هى التى تقرب بين (الزمنى) و(اللازمنى)، الزمنى الذى هو زمن كتابة النص، واللازمنى الذى هو تاريخ مفتوح يسقط منه ما يشاء، ويستبقى منه ما يشاء(9).

ومع كثرة الإحالات في الرواية للإشارة إلى مراجع تاريخية أو ذكر معلومات تاريخية أو جغرافية، يتوقف الباحث أمام ما أبقتـه الروايـة مـن التاريخ المفتوح، لقد كان أمام الرواية كما تقول:

"ثلاثة آلاف عام احتلال؟! تصور ثلاثة آلاف عام" [**الرواية صـ165**]

لكنها توقفت عند فترة الحملة الفرنسية على مصر، وهى الفترة التى مثلت (مراجعة للذات)، الذات التى عاشت قبل هذه الأعـوام فتـرات مـن الانحطاط الفكرى والثقافى واجهت به الآخر بمنجزه الحضارى، وحملت هذه المواجهة دلالات إيجابية ودلالات سلبية في نسق مجاورة، وفى ضوء فهمنا لهذا النسق وترتيب العلاقات داخله تمت مراجعة الذات في سياقات مختلفـة، لكن المتفق عليه أن مراجعة الذات – في حد ذاتها – علامة تطور بمفهـوم دارون، من ثم اتفق كثير من مؤرخى الأدب أن يجعلوا من هذه الفترة بداية مرحلة التطور والتجديد، وهكذا يمكن أن نقرأ كتابات تحمل عنـاوين مثـل "تطور الأدب الحديث في مصر" و "التطور والتجديد في الشعر المـصرى"

تبدأ هذا التطور من هذه النقطة، وتبدو إشارة أحمد درويش في هذا السياق لافتة فالغرب – في هذه الفترة – بدأ يعى ذاته فسارت موجة من التيقظ هناك في مقابل موجة من الحذر هنا، لتجد الذات الشرقية أنه ليس أمامها إلا أن تتأمل الآخر(10).

يمكن القول – إذن – إن بدء التكوين السردى في الرواية كامن في هذه الإشكالية حول مراجعة الذات لهذه الفترة بعد مرور مائتى عام عليه.

"أعجبنا الاحتلال الفرنسى .. أعجبنا جدا .. لدرجة أننا أقمنا الاحتفالات بمناسبة مرور مائتى عام عليه / معضلة لا سبيل لفهمها .. أن يعجب المقهور باستمرار قهره بقاهره" [الرواية صـ165/صـ187].

وهو التكوين الذى يمكن رده إلى تناص داخلى للكاتبة مع قصة قصيرة نشرتها في مجموعة (تعظيم سلام) تحت عنوان "طرطور على رأس الملك" تعالج فكرة الاحتفالات بمرور مائتى عام على الحملة الفرنسية

" نعم سيضعون فوق هرمى طرطوراً! نعم .. طرطوراً! قالوا إن قمته كانت مغطاة بالذهب .. وهى لم تكن كذلك .. حقاً نحن غطينا الكثير من أشيائنا بالذهب .. ليضوى شعاع الشمس عليها .. لتلمع تحت ضوء القمر .. لتخشع لها القلوب، وتنبهر بها العقول .. فتنحنى الدنيا أمامنا .. ويتضاءل الأعداء حقارة! نعم .. لكننا لم نفكر في أن نصنع من الذهب طراطيراً!"(11).

– 3 –

لقد غزا مصطلح (الآخر) حقولاً معرفية كثيرة، وارتبط بفكرة "الإقصاء" للذات، لكننا سنطرح هذه الحقول المعرفية جانباً، وننصت لمعاجم اللغة بوصفها أبجدية الإنسانية التى تحيا فيها كائنات ماتت في لغتنا المعاصرة وفى الوقت ذاته يبقى المعنى المعجمى هو المعنى المركزى لكل

الدلالات، وتقول المادة المعجمية إن الآخر هو "أحد الشيئين ويكونان من جنس واحد[12]" أى إن المعنى المركزى ينص على بعد المشابهة/المشترك على عكس الحقول المعرفية الأخرى التى تركز على بعد المخالفة، أى إن التشابه يكون في النوع وليس الدرجة قد يكون أحدها الصوت والآخر الصدى. فإذا انتقلنا بهذا المفهوم اللغوى إلى عنوان الرواية بوصفه دالاً، وجدنا أن الغزو في أحد معانيه اللغوية "ما طلب وقصد"[13] وقد طلب العشق (الغزو عشقاً) وأولى مراتب العشق كما يذكر الأنطاكى في (تزيين الأسواق بتفصيل أشواق العشاق) هى العشق بالروح "فالروح هى ألطف ما في البدن لذلك كان العشق أول ما يتشبث بها"[14].

وهو ما يجعلنى أطرح تساؤلاً آخر: هل من الممكن أن تلتقى الخطوط المتوازية؟ أمن الممكن أن يتحول صراع الأنا مع الآخر إلى عشق؟

أعنى التقاء يحفظ للأنا خصوصيتها، وللآخر خصوصيته على خلاف التماهى (الانبهار التام) والتضاد (الرفض التام) والالتقاء الوهمى (التوفيق/التلفيق) وأول ما يتوقف عنده الباحث هو تهميش الرموز التاريخية في النص الروائى مثل (حسن طوبار – محمد كريم – بونابرت – كليبر) في مقابل إعلاء نماذج جديدة تتجاهلها كتب التاريخ، ويهمشها المؤرخون، أعنى (أباقورة – جوليا – دوجا – على الشناوى ..) وهم بالضرورة موجودون في التاريخ وإن تغيرت الأسماء، وهو ما يكشف عن دلالتين: الأول تأكيد ما سبق ذكره من أن الرواية لم تتوقف عند أبطال الأدب والأساطير لتسقط عليه واقعاً معيشاً أو تنعى فردوساً مفقوداً، إنما ارتبطت "بالتاريخ للتعبير عما لا يقوله التاريخ"[15].

الدلالة الثانية أنها اتجهت إلى ما يمكن أن نسميه (التـاريخ الفعـل) تستمد من أبطاله نماذجها حيث يقترن القول بالفعل، لأننا إزاء حالة عـشق وليس صراعاً، والعشق يحتاج إلى الفعل، والفعل يتنازعـه اثنـان عاشـق ومعشوق، فاعل ومفعول به، وإن تبدل موقعهما تقديماً وتأخيراً.

في ضوء هذا التأسيس أقامت الرواية بناءها السردى من مجموعـة من الرواة، يتبادلون السرد، فقد جاءت في ثلاثة وثلاثين فصلاً بالإضافة إلى سبع وثائق تاريخية برزت بوصفها سرداً مقحماً إذ حرمتها الكاتبة من الترقيم كغيرها من الفصول، وهو نوع من الإيهام في السرد – تكشف الدراسة لاحقاً مغزاه – يمثل استكمالاً للبرنامج السردى المطروح من خلال متابعته للفعـل السردى كما في رسائل الأعيان إلى القادة الفرنسيس أو المماليك من جهـة، وكشف النسق القيمى في بعده المعرفى من جهة أخرى.

ويكشف الجدول التالى عن توزيع الرواه

الراوى	عدد الفصول المروية	الراوى	عدد الفصول المروية
أبوقورة	3	دوجا	3
أبوقورة في حوارية	3	جازالاس	1
البدوى	2	لوجييه	1
مصطفى	1	أحمد	11
جوليا	6	طه	2

في ضوء التساؤل المطروح يمكن – من خلال الجدول – أن نميـز بين مستويين لعلاقة الأنا بالآخر، المستوى الأول زمن الحملة الفرنسية وهى علاقة تكافؤ إذ جاءت في تسع أصوات للأنا مقابل أحد عشر صوتاً للآخـر،

وتزداد أصوات الأنا على المستوى الكيفي من خلال تكرار الصيغة الحوارية الخالصة التي يمثل أبوقورة طرفاً ثابتاً فيها، وقد ارتأى الباحث نسبتها لأبي قورة مع الفصل بينها وبين الفصول التي تفرد فيها بالمروى لأسباب منهجية تتعلق بتحليل النص لاحقاً.

أما المستوى الثاني زمن الأحفاد، فتبدو العلاقة فيه غير متكافئة إذ يستأثر صوت الأنا/ أحمد بالمروى إحدى عشرة مرة في مقابل مرتين لصوت الآخر/طه.

ولا يعني هذا التمييز أننا نبحث عن نمطين مختلفين لعلاقة الأنا بالآخر، إنما نبحث عن نمط واحد تكرر مرتين، وذلك في ضوء الفرضية التي انطلق منها البحث؛ أعني النظر إلى القضايا المطروحة بوصفها قضايا إنسانية قابلة للتداول في كل زمان، من ثم فإن هذا التكرار يقدم طريقة جديدة للعرض من جهة، ويبرز من جهة ثانية تبايناً في السياق الاجتماعي مرده درجة ارتباط كل شخصية من شخصيات النص الروائي بعنصر الثبات/ المكان السردي الذي هو وفقا لجريماس – محك مقياس (المصداقية) في هذه العلاقة؛ أعني تغيير وضع الفاعل بالنسبة إلى موضوعه[16] حيث يرتبط صدق كل شخصية من خلال علاقتها بالطرف الآخر في الملفوظ السردي.

– 4 –

ويتوقف الباحث – هنا – عند علاقة أبي قورة بجوليا بوصفها الدال الأكثر هيمنة في السرد، فمن السهل في هذه العلاقة أن يلتقيها جسداً، فهي ملك يمينه وبين يديه، قد تقاوم قليلاً لكن جسدها سيتراخى أمامه، لكن أن يلتقيا عشقا – أي وفقا لتعريف الأنطاكي – يبدأ بالروح أولا! كيف ؟

بدء فإن جريماس لايولى اهتماما لموقع الجسد إلا من حيث هو جزء يندرج في السياق البصرى العام "بهذا المعنى فإن الجسم الإنسانى يتم النظر إليه باعتباره حجما له أبعاده ومنظوريته الفضائية. إنه كيان مدرك وموضوع إدراك في الآن نفسه"[17] وقد برز الجسد في الرواية العربية المهتمة بعلاقة الأنا بالآخر بدرجات متفاوتة بتفاوت وضعية هذا الجسد في المجال المرئى؛ أعنى من مجرد إبراز ملامح أو أوصاف خارجية أو التقاء تمثل في مصافحة أو انصهار جسدين في جسد، لكن مع هذا التفاوت ظل للجسد موقع الصدارة في هذه الروايات كاشفا عن سياق معرفى أبرز هذه الوضعية بوصفها اهتماما بمظهر الحضارة وليس بجوهرها، وما نتج عن ذلك من لقاء الحضارات أو صدامه وأصبحت اللذة الجسدية في هذا السياق "ليست إشباعاً لرغبة جنسية أو عاطفية بل هى "استيلاء على موقع" و "استرداد لحق ضاع"[18].

ومثل مصطفى سعيد في رواية موسم الهجرة إلى الشمال نموذجاً دالاً للتركيز على مظهر الحضارة في علاقة الأنا بالآخر، كما نتبين من قوله:

"ثلاثون عاما وقاعة إلبرت تغص كل ليلة بعشاق بيتهوفن وباخ، والمطابع تخرج آلاف الكتب في الفن والفكر .. ثلاثون عاماً وأنا جزء من كل هذا أعيش فيه، ولا أحس جماله الحقيقى، ولا يعنينى منه إلا ما يملأ فراشى كل ليلة .. المدينة قد تحولت إلى امرأة، وما هو إلا يوم أو اسبوع حتى أضرب خيمتى، وأغرس وتدى في قمة الجبل"[19].

إذا كان هذا هو السياق المعرفى السائد بما يحويه من (بنى ضمن نصية وغير نصية) فإن نص الغزو عشقاً – وفقاً للسؤال المطروح – في محاولة (إزاحة) لهذا السياق و"إحلال" لقيم جديدة، أى تعديل المواقع في النص السردى وهو ما يعنى التركيز على جوهر الحضارة لا مظهرها.

يمكن القول – في ضوء ما سبق – إن وعى الأنا بالآخر يبدأ من وعى الأنا بذاتها، والعكس صحيح، أعنى الوعى بذلك الشئ الذى تشبث بالروح. ويلفت الانتباه – في هذا السياق – توظيف الرواية لنمط أسلوبى أقرب إلى ما يسميه ليتش وشورت بالأسلوب الحر غير المباشر[20] فالذات المتكلمة تحاور الآخر في شكل ترجيع لصوت سمعته، على نحو قول جوليا راوية.

"هذا الشهم النبيل أفلتهم من العقاب .. لأنه ما كان يهدف إلا للحصول على نحن هنا يا صغيرتى لا نطبق قوانين كالتى عندكم! فأحياناً تصبح القوة لدينا قانونا" [الرواية صـ34].

إننا إزاء حوار أحادى؛ أعنى خطابا طويلا تفضى به شخصية واحدة، وليس موجها لأشخاص آخرين يشكل مونولوجاً خارجياً أو مناجاة للنفس[21] وهو بهذا المعنى نقيض الحوار الأحادى الداخلى الذى يمثله تيار الوعى الذى "يعرض لأفكار الشخصية وليس لانطباعاتها وتصوراتها"[22]. إنه نوع من مراجعة الذات لا يهدف إدراك الآخر إنما "تقييم هذا الإدراك من قبل الشخصية، فالشخصية تدرك وتعى أنها تدرك وتقيم ما تدرك"[23] لذلك سمى بالتمركز حول الذات، وهو ما يؤدى إلى إعادة تقييم سلم النسق القيمى للشخصية، لذا فقد رأت جوليا من موقع الراوى المشارك في الأحداث فيّ أبى قورة أنه رجل عنف ابتاعها بعدما سفك دم أمها، ويدبر المؤامرات بخبثه ليكيد بأهلها الفرنسيس، ويشترى الأسلحة لمحاريتهم، ودورها أن تقع في صراع مع هذا المهاجم، وهى إذ تعرض هذه الأحداث بوصفها راوية وشخصية فاعلة في النص تتخذ شكل الأسلوب السردى الحر المباشر (الديالوج) في الحوار مع خيرات، فهى شخصية طيبة (سلبية/ خادمة/ مغلوبة على أمرها)

- "تبكين من جديد يا جوليا"؟

- نعم يا "خيرات" خذينى في حضنك .. ضمينى أكثر .. واتركى يدك السمراء الطيبة تمسح شعرى بلا توقف.

- لا لا يا حبيبتى .. خففى عن نفسك .. ارم الهم عن قلبك

- لقد ضعت يا خيرات " [الرواية، صـ 37]

أما مع أبى قورة فتتخذ شكل الحوار الأحادى معه على طول الرواية، لكنها عبر مراحل السرد المختلفة تعيد التقييم لتكتشف فيه جوانب أخرى فهو المتسامح الذى يتيح لها حرية العبادة، ويجمع بيته (خيرات) التى تتلو القرآن و(سعدالله) الذى يرتل مزامير داوود، وينعمان مع بقية أهل البيت بالسلام، وتجدر الإشارة – هنا – إلى توظيف الكاتبة لهذين الاسمين (خيرات – سعدالله) وفقاً لمفهوم العرب القدماء كما ندركه من هذا الخبر "سأل العتبى أعرابياً: ما بال العرب سمت أولادها أسداً ونمراً وكلباً، وسمت عبيدها مباركاً وسالماً؟ قال: لأنها سمت أولادها لأعدائها، وسمت عبيدها لأنفسها"[24].

كما رأت جوليا/ الآخر – في تمركزها حول الذات – في أبى قورة /الأنا المضياف الذى يتسع بيته للفقراء وعابرى السبيل، إنه نموذج لأداء الدور الاجتماعى والذى يتجلى في "مجموع الخدمات التى يؤديها الفرد نحو الجماعة، ومجموع التوقعات التى تتجه بها الجماعة نحو الفرد .. ويعتبر الدور بحكم هذا التحديد أحد الجسور الرئيسية التى تصل بين الذات والآخر"[25]، لذلك خلعت عليه الجماعة لقب شيخ العرب وكنته بأبى قورة "ولم تكن الكنى لشئ في الأمم إلا للعرب خاصة، وهى من مفاخرها، والكنية إعظام، وما كان يؤهل لها إلا ذو شرف من قومه"[26]، لأنها دلالة على

الفعل، لذا كان الرجل يكنى في الحرب كنية غير التى في السلم[27]. في هذا السياق تأتى (القورة) بوصفها علامة/ جبهة الرأس، والجبهة علامة وعزة (سِيمَاهُمْ فِي وَجُوهِهِم).

وسيشير الباحث لاحقاً لإدراك الآخر لذلك، لكن الذى يعنينى هنا الإشارة إلى الصورة الأخرى التى وظفتها الرواية، أعنى توظيف (الديالوج) في المقاطع السردية التى تخص أبا قورة والناتجة عن هذه العلاقة بينه وبين جماعته، وهو ما أشرنا إليه سابقاً بزيادة أصوات الأنا على المستوى الكيفى في هذا المستوى، وهو ما يعنى في بنيته الدالة أن الآخر/ جوليا في تقييمه للأنا/ أبى قورة رآه أكثر اتساقاً مع نفسه.

وهو ما يعنى أن الأنا/ أبا قورة بدأ يتمتع بسلطة عند جوليا، لم يكتسبها من حوار ثنائى يجمع بينهما إنما من المصداقية والثقة في عيون الآخرين[28]؛ أعنى في إعادة ترتيبها لنسق القيم في بعده الأخلاقى، نتج عن ذلك أن الآخر/جوليا أعاد تشكيل علاقته بالمكان السردى الذى يمثل امتداداً للأنا/أبى قورة، فقد كانت في البدء ترى في هذا المكان سجناً تدعو ربها أن يخلصها منه.

"صرخت إليك يا رب .. قلت: أنت ملجأى .. نصيبى في أرض الأحياء. أصغ إلى صراخى، لأنى قد تذللت جداً، نجنى من مضطهدى لأنهم أشد منى. أخرج من الحبس نفسى" [الرواية، صـ 73-74].

واتخذت من باب حجرتها (حداً) بالمفهوم الذى يطرحه يورى لوتمان حيث يقسم "الحد المكان النصى إلى شقين متغايرين لا يمكن أن يتداخلا، ويتميز الحد بخاصية أساسية هى استحالة اختراقه، وتمثل الطريقة التى يفصل بها الحد بين شقى النص خاصية من خصائص النص الجوهرية"(29)

وهو ما حافظت عليه جوليا مستعينة بعوامل معينة مثل تعطيلها لغة التواصل مع الأنا:

" لغته التي يتمنى أن يسمعنى أنطق بها لن أنطقها .. سأظل أتحـــدث الفرنسية .. وسيظل يبحث عمن يفهمه حديثي .. وهذا التركى الذى أتى بـــه ليعلمنى العربية لن أطلعه على سرى الكبير .. ولن يعلم شـــيئاً عـــن دروس اللغة العربية الكثيرة التى تلقيتها قبل المجئ إلى مصر .. لن أريحه أبدا هذا النبيل المزعوم" [الرواية، صـــ 34].

بانتهاء عملية التقييم تتلاشى الحدود التى فصلت المكان الواحد إلـــى مكانين "أهو خلف هذا الباب؟ آه من هذا الباب .. هو نفسه الذى حال بينـــى وبين الجنرال "داماس" .. وهو نفسه الذى فتحته بكامل إرادتى ليختبئ "على العديسى" في حجرتى حين دهم جنود الجنرال "دوجا" الدار بحثا عنه .. وهو نفسه الذى أغلقوه بإحكام يوم أحضرت إلى هـــذه الـــدار، ووضـــعوا وراءه الحراس الغلاظ تحسبا لفرارى .. وهو نفسه الذى – يحجبـــك الآن عنـــى – افتحى الباب يا خيرات" [الرواية، صـــ 193-194].

استطاع أبوقورة – بهذه الأشياء – أن يغزوها عشقاً، لقد جاءت من فرنسا وهى فخورة بمبادئ الثورة الفرنسية، فإذا بها تجدها مجسدة فيما يفعله أبوقورة (الإخاء – الحرية – المساواة) فعلاً وليس قولاً، فعشقته وأبت إلا أن تكون مستعمرته بفتح الميم وكسرها معاً وعشقاً روحاً ثم جـــسداً وهـــو مـــا نستشفه من إنجاب (البنين/المستقبل) حيث تتضاءل صورة الجسد في المرئى أثناء تشكيل العلاقة السابقة كما يتضح في هذا النص:

" يريدنى .. ويكف يده حتى عن مصافحة يدى! يشتاقنى .. ويــروغ بعينيه حتى لا تثقلا على بنظراتهما العاشقة ! يملكنى .. ولا يدخل جنــاحى دون استئذان ودوما يصطحب معه "خيرات"! يتحدث فلا يــدعونى إلا بـــ" الصغيرة" يتعفف حتى عن نطق اسمى" [الرواية، صـــ123].

تتعطل – في هذا النص – أفعال اللمس والنظر، كمــا أن امتلاكــه للحيز/المكان يبدو معطلا من خلال فعل الاستئذان أثناء الدخول ومــصاحبة وسيط خيرات، وحفظ كيان الآخر من خلال عدم النطق باسمه، ثــم يــأتى أخيراً نعته بـــ "الصغيرة" حفظاً لتكافؤ العلاقة بالنسبة للأنا التى قد تقلــصت بدخولها إلى حيز الآخر. وفى سياق أوسع يكشف النص عن تعطيل الصور السلبية للأنا المتمثلة في (البدوى) الذى ركز على الجانب الجسدى:

"حول عينيك نحو الفتاة .. تأمل بياضها .. لا تدع الاحتشام .. مــد يدك والمس نعومتها .. وساوم! ولا تفرك لحيتك باحثا عن عيب فيها! هيــا تطلع إليها يا رجل وقل كلمتك .. لماذا تكف يدك عنها يا شيخ العرب؟ لماذا تغض بصرك؟ تتظاهر بالعفة؟ تدعى الترفع والنبل" [الرواية، صـــ14-15].

ويتم التقاء الجسدين – بانتفاء الحدود، لكن هذا الالتقاء إيجابى أثمــر عن (الأطفال) في رحابهما معاً من خلال فحولة حقيقيـــة للأنـــا فـــي أرض خصبة للآخر رعاه (الفعل الإنسانى/المكان)، في تناص مخالفة مع إسماعيل في قنديل أم هاشم الذى "لم يجر حواراً قط، لامع مجتمعه وعقائده وعاداتـــه وتقاليده، الصالح منها جميعاً والطالح، ولامع الحضارة الأوربية التى سـافر إليها وقضى (في أحضانها) سبع سنوات طوال"(30) وهو ما أدى إلى انغلاق على الذات إلى أن تتم مصالحة وهمية؛ أعنى أنه أراد أن يحتل مكاناً بعــدما فقد كل الأمكنة. وفى تناص مخالفة كذلك مع مصطفى ســعيد فـــي موســم الهجرة إلى الشمال الذى بدا لافتا قدرته على إجراء حوار ثنائى مباشر بــين

الأنا والآخر، لكنه كان صدامياً ففشلت العلاقة، فما كان منه إلا أن عزل الآخر في (حيز سردى/الحجرة المغلقة)، وهو ما يعنى الانغلاق على الذات كذلك، ومن اللافت حقاً – في هذا السياق – أن يتم توظيف الباب في موسم الهجرة بطريقة مخالفة لما هو في نص (الغزو عشقاً)، يقول الراوى/ غريم مصطفى سعيد:

"أقف الآن في دار مصطفى سعيد أمام "باب الحديد" .. ، باب الغرفة المستطيلة المثلثة السقف الخضراء النوافذ. المفتاح في جيبى وغريمى في الداخل .. أدرت المفتاح في الباب فانفتح دون مشقة .. فتحت مصاريع الزجاج، وفتحت مصاريع الخشب، فتحت نافذة وأخرى وثالثة. ولكن لم يدخل من الخارج سوى مزيد من الظلام"[31]، وسنوضح لاحقاً استمرار دلالات تناص المخالفة، لكن هذا الاقتباس الطويل نسبيا من رواية الموسم يؤكد ما ذهبنا إليه من تغيير المواقع في النص السردى موضوع الدراسة حيث التركيز على جوهر الحضارة لا مظهرها.

استطاعت الخطوط المتوازية أن تتلاقى في رحاب (الفعل الإنسانى) الذى تدعو إليه كل الأديان وكذلك حركات المصلحين مع تأكيد ما بينهما من بون شاسع (إخاء – حرية – مساواة – عدالة – تسامح ..). وعندما تعجز الخطوط المتوازية عن تهيئة أبجدية هذا الفعل الإنسانى تفقد القدرة على التواصل.

وإذا كانت الرواية قد أبرزت اتساق الأنا مع نفسه، أعنى أباقورة في مقابل إعادة تقييم الآخر/جوليا لعلاقته بالأنا من خلال تمركزه حول ذاته فإنها – الرواية تأتى بصورة موازية يستكمل فيها الآخر تمركزه حول ذاته لكن هذه المرة لإعادة تقييم نفسه، وهى صورة الجنرال (دوجا)، ويتخذ الجنرال دوجا الأسلوب السردى نفسه المتمركز حول الذات، على نحو قوله:

"على الجنرال دوجا تنفيذ الأمر .. لكننى أعلن .. أنا الجنرال دوجا قبـــل أن أبدأ بالتنفيذ .. أعلن فشلى .. وفشلك أيها القائد العام وفـــشل فرنـــسا لأننـــا ببساطة كاذبون" [الرواية، صـــ140].

يبدأ الآخر تقييمه لذاته من خلال استحضار صـــورة أخـــرى مـــن صوره؛ أعنى (القائد العام/بونابرت)، أى إنه يحمل صورة (السلطة/ الحاكم/ فرنسا) الذى تهمشه الرواية على مستوى فاعلية الشخوص، ويتم تهميشه ثانيا من خلال هذا التقييم الذى يعلن فيه فشله في فهم (الأنا/المصريين) وهو مـــا يترتب عليه إعادة ترتيب النسق القيمى لهذه السلطة ووصفها بالكذب.

وفى السياق نفسه يتم توظيف الوثائق المتبادلة بين بونابرت ودوجـــا والتى برز فيها دوجا مكتسبا بعض صور الإنسان في (التاريخ الفعل) الـــذى تمجده الرواية، وما يحمله من نسق قيمى متخيل يندرج تحت (التاريخ الفعل) في مقابل بونابرت الذى يحمل صورة مضادة، ولتوضيح ذلـــك يمكننـــا أن نوازن بين هذه الوثائق:

" أمر /المعسكر العام بالقاهرة/ في 14 فركتيدور من السنة السادسة/ بونابرت القائد يأمر بما هو آت" [الرواية، صـــ83].

ووثيقة أخرى من بونابرت:

"أمر/المعسكر العام بالقاهرة/في العشرين مـــن نيفـــوز مـــن الـــسنة السادسة" [الرواية، صـــ159].

أما وثيقة دوجا إلى بونابرت:

"المنصورة/ في الثالث عشر من نيفوز من السنة الـــسادسة للثـــورة/ مواطنى القائد العام بونابرت" [الرواية، صـــ151].

كلمة واحدة لكنها ذات دلالة لافتة (الثورة) يكتبها دوجا ويغفلها بونابرت وهو يؤرخ وثيقته بالسنة السادسة؛ لأن بونابرت لم ير في الثورة إلا محطة تاريخية يمكن أن يؤرخ بها عدد السنين، أما دوجا فقد رأى فيها فعلاً إنسانياً (إخاء – حرية – مساواة) وفى السياق ذاته تبدو إضافة ياء المتكلم إلى لفظ مواطن تأكيداً لهذا النسق القيمى الذى يمكن صاحبه من دخول دائرة الفعل الإنساني ما اتجه إليه، وتقصى منه المعطل لهذا النسق.

من ثم يغدو النظر إلى المكان بينهما متبايناً على نحو ما يمكن أن نوازن بين الجنرال دوجا والجنرال فيال (صورة أخرى من بونابرت)، فقد رأى دوجا عدم حقه في دخول هذا الحيز لانتفاء القيمة الأساسية لدخوله:

"أمر وراء أمر وراء أمر .. لست أدرى ما المجد الذى كان الجنرال فيال يظن أنه سيحرزه حين انقض بسفنه ومدافعه وجنوده على بلاد ليس فيها سوى الفلاحين والصيادين" [الرواية، صـ136].

وفى نص آخر مواز يقول:

"وطموحنا الأكبر فرنسا سيدة الشرق والغرب. طموح أحطناه بالكثير الكثير من الأفكار النبيلة والمبادئ الأساسية التى وعدنا بها المصريين .. لم تنازلنا بسرعة عن هذه الصورة النبيلة؟ على الجنرال دوجا تنفيذ الأمر. كيف يا مواطنى الجنرال" [الرواية، صـ66].

في مقابل بونابرت الذى أمر بدخول هذا الحيز المكانى بشتى الطرق من حيلة وخداع:

"تأمر بالآتى:

أولاً: تجرد فوراً حملة عسكرية ثانية على مدينة المنزلة للاستيلاء عليها.

ثانياً: ترسل كتيبة أخرى .. للاستيلاء على جميع الجزائر الواقعة في بحيرة المنزلة.

ثالثاً: لابد من السيطرة على "حسن طوبار" بأى وسيلة حتى ولو بالحيلة والخداع

القائد العام بونابرت" [الرواية، صـ160].

تغرى الرواية بمزيد من المكاشفة، لكننى سأكتفى بالإشارة إلى صورة من صور تهديد هذا (الفعل الإنسانى/اليوتوبيا)؛ أعنى صورة العنف، وقد أبرزت الكاتبة لوحتين متقابلتين لأثر العنف على الطفل، والطفل دائمياً رمز المستقبل، صورة الطفلة الفرنسية (جوليا) وهى ترى أمها تقتل بيد البدوى.

"وحملت هذه المشاكسة الصغيرة وصراخها يمزق أذنى .. وأظافرها تنتزع جلدى .. تريد أن ترتمى على أمها المذبوحة التى تلفظ روحها" [الرواية، صـ8].

وصورة الطفل المصرى وهو يرى مقتل أبيه بأيدى الفرنسيس، والتى يرويها جازالاس في مذكراته:

"كان الصبى يرتعد، يحتضن حمله، بينما تغسل الدموع وجهه، أخبرنى أحد جنودى أن أباه قد قتل قبل دقائق، لاحظت الدماء على كفيه وجلبابه .. وكل وجهه الذى يمسحه بكفه باستمرار، هذا هو دم أبيه" [الرواية، صـ104].

وهذا إشارة دالة إلى حق هذين الطفلين في أن يريا فيمن يسفك الدماء النموذج اللاإنسانى، وإن جاء هذا النموذج يحمل أقوالاً تدل على الخير، لكنها معطلة عن الفعل.

هذا هو المستوى الأول لنمط العلاقة بين الأنا والآخر اكتسب المصداقية بما حققه في المسار السردى من مراحل اختبار تأهيلى، أتبعه اختبار أساسى تم فيه إنجاز اتصال الذات بالموضوع، ثم توج بمرحلة التمجيد بالاعتراف بالنسق القيمى للأنا والآخر ما اتجه إلى الفعل. واحتوت دائرة الفعل الإنسانى كل من يتجه إلى الفعل سواء أكان من الأنا أم من الآخر

(أباقورة – جوليا – دوجا – ..) لكنها استبعدت كل من يحجم عن هذا الفعل سواء أكان من الأنا أم من والآخر (البدوى – بونابرت – فيال – ...)، أى إن الرواية رأت في الأنا والآخر جموعاً كثيرة، حاولت أن تجمع بينهما في بعد المشابهة ما يتفق والفعل الإنسانى، وتقصى منه من يحجم عن هذا الفعل، هى رؤية قيمتها في كونها مقيدة بالفعل، فهى قابلة للتحقق ما اتجهت إلى الفعل.

في ضوء هذا البرنامج السردى تم تأهيل هذا المستوى من علاقة الأنا بالآخر بوصفه مستوى معيارياً – إن جاز الاصطلاح – نقيس من خلاله المستوى الثانى لنمط العلاقة في تكرارها بعد مائتى عام في زمن الأحفاد، وهو ما يفسر – كذلك – أن التباين الكمى في الفصول السردية بين هذا المستوى (20 فصلاً + سبع وثائق) والمستوى الثانى (13) فصلاً ينتظم دلالياً على اعتبار أنه المستوى الأول تأسيسى/معيارى، وهو ما يجعل من هذا المستوى (بنية معرفية / غير نصية) للمستوى الثانى، مما يكشف عن ثراء الرواية دلالياً.

- 5 -

يسترعى الانتباه في المستوى الثانى تباين الأصوات الساردة تبايناً ملحوظاً، إحدى عشرة مرة للأنا في مقابل مرتين للآخر، وهو ما يمثل "خرقاً" للعقد السردى – وفقا لجريماس – في مستواه المعيارى من جهة، ويوحى في بنيته الدالة إلى أن العلاقة تمثل إشكالية حقيقية بالنسبة للأنا، وأنه يبذل محاولات أكثر لضبط هذه العلاقة، أى إنه هو المؤرق، وهو ما يهدد هويته (المكان السردى/عنصر الثبات) التى ترتبط بها كل الشخصيات.

ومرد هذا التباين يأتى من أن الأنا (أحمد ولد فاطمة وأبى قورة)، والآخر (طه ولد جوليا وأبى قورة) يلتقيان عند أبى قورة، إلا أن هذا الالتقاء وهمى (فقد فاعليته) بتخلى الآخر عن هذه الكنية (أبى قورة) وإبدالها بلقب (الزعيم) وهى ما تستدعى – على مستوى التناص – لقب (القائد العام) بكل حمولاته الدلالية في (السياق المعرفى/ المستوى المعيارى)، ففى الوقت الذى مثلت فيه الكنية بالنسبة للآخر في المستوى المعيارى دلالة الفعل/الانتقاء، فالقوة علامة السطوع، وهذا ما اكتشفته جوليا، وبه فضلته زوجاً على أنداده في فرنسا.

"هم جميعاً إلى جوارك باهتين .. وحدك أنت الساطع المهيب" [الرواية، صـ182].

تبدو كثافة الدلالة في (العلامة/السطوع) مع مقارنته بما وصفته به أثناء التقييم بـ(النبيل المزعوم)؛ مما يعنى أن غياب هذه الفاعلية عن طه، يبعده كثيراً عن الآخر في (الفعل الإنسانى).

كذلك فرط الأنا/أحمد في هذه الكنية – رغم احتفاظه بها – لأنها ارتبطت به اسماً لا فعلاً، وبالتالى فقدت الكنية دلالتها:

"لا تبحث عنه فينا يا (طه).. لا تجهد نفسك بالتعرف عليه من خلالنا فلم نعد نشترك معه إلا في الاسم .. الاسم فقط! وبقدر غربتك عنه يا حفيد (جوليا) أصبحت غربتنا!"[الرواية، صـ18-19].

في ضوء هذا التأسيس فقدت الأنا – أسلوبياً – الطبيعة الحوارية الثنائية في المستوى المعيارى وتمركزت حول ذاتها، كما تمركز الآخر حول ذاته مرة ثانية وبصورة أقل على المستوى الكمى والكيفى معاً متخذين الصيغة الأسلوبية للآخر في المستوى المعيارى؛ أعنى الحوار الأحادى ذى الطبيعة الخارجية.

وتبدو النتيجة الأخيرة معلقة في المسار السردى في ضوء توجهين:

الأول: أن المسار السردى شهد حواراً ثنائياً في خمسة فصول، أربع مرات في المروى الخاص بأحمد، ومرة واحدة في المروى الخاص بطه. وهو ما قد يوحى – على عكس ما قلناه – بأن الأنا الأكثر اتساقاً مع نفسها، ولكن هذا الإيحاء الناتج عن التباين الكمى يزول – ويؤكد ما ذهبنا إليه – مع الانتظام الدلالى لهذا التوزيع، فالمرة الواحدة للآخر تقابلها مرة واحدة من الأنا؛ أعنى (حواراً ثنائياً تم بين أحمد وطه) في هاتين المرتين، أما المرات الثلاث المتبقية فهى حوار مع (وضاح/الآخر في علاقته المستقبلية) وهو الهدف الذى يكتمل به – في حالة الوصول إليه – البرنامج السردى.

ثانياً: أن الحوار الثنائى بين الطرفين وبصورة متعادلة – في ضوء ما سبق – لا ينفى الحوار الأحادى؛ لأن الحوار الثنائى يأتى بمثابة المعين لتحقيق البرنامج السردى في صورته المعيارية، حيث يتحقق للطرفين صيغة الفاعل العامل نحو موضوعه/الفعل السردى، حيث إن "الفاعل لابد أن تكون له قبل ممارسة الفعل كفاءة خاصة لكى يصبح فاعلاً عاملاً، وطبقاً لمنطق البواعث فإن افتراض الفعل من الفاعل يتطلب مسبقاً كفاءة لأدائه وتتجلى هذه الكفاءة في أنه لكى يقوم الفاعل بالفعل لابد أولاً أنه: يريد أن يفعله، أو يجب عليه أن يفعله، أو يعرف كيف يفعله، أو يستطيع فعله، وبهذه الطريقة فإن الفاعل العامل يمكن أن يقوم في البرنامج السردى المحدد بعدد معين من الأدوار الفعلية"[32] وهو ما يمثل المرحلة التأهيلية للقضاء على أى معوق للسرد.

فما الذى يعوق استكمال البرنامج السردى؟

يبدو مدهشاً – في هذا السياق – أن تأخذ الرواية حركة دائرية للسياق المعرفى، أعنى أن الرواية في مستواها المعيارى كانت في حالة

(إزاحة) للسياق المعرفى الذى يركز على مظهر الحضارة لا جوهرها، ونجحت في (إحلال) سياق جديد يركز على الجوهر (العشق) لا المظهر (الحسد)، ثم يعود الأمر إلى حالته الأولى – في المستوى الثانى – حيث التركيز على كل ما هو مرئى، وهو ما يعنى أن المعوق الرئيسى لاستكمال البرنامج السردى يتمثل أساساً في هذا الإشكال.

هل من الممكن أن يتم إعلاء قيم الجوهر على المظهر مرة أخرى؟

تقتضى الإجابة عن هذا التساؤل البحث أولا عن الكيفية التى تجلت فيها قيم المظهر في المرئى.

يركز النص – في هذا المستوى – على الملامح الخارجية، وذلك على عدة مستويات هى منظور الأنا لنفسه، منظور الآخر لنفسه، منظور الأنا للآخر، أى إن المسكوت عنه في النص يتمثل في منظور الآخر للأنا، وتبدو هذه النتيجة متسقة مع ما سبق قوله بأن المشكلة الحقيقية تتمثل في (الأنا) وليس في (الآخر).

واللافت أن المنظور في هذه المستويات الثلاثة يتجه – دائما – إلى المستوى المعيارى، وهو ما يعنى أنه نوع من إعادة التقييم للأنا وللآخر في مستواه المعيارى، أو ما أسميناه – سابقاً – ببدء التكوين السردى.

وهذه صورة من منظور الأنا لنفسه، يقول الراوى / أحمد

"لماذا نسينا أباقورة؟

لماذا يا أمى لا تحبين في وضاح إلا شقه الأجنبى؟

لماذا لا ترى الجمال في سمرة أحفادك .. وفى شعورهم المجعدة .. وعيونهم السوداء؟

انظرى إلى رؤوسهم الصغيرة تتقارب وتتلاصق وهم يـدبرون .. إلـى عيونهم الجميلة تتطلق وتتألق وهم ينصتون .." [الرواية، صـ157].

والجملة الأولى لماذا نسينا أباقورة؟ هى مكمن الإشكالية، لأنها تمثل ابتعاداً عن نقطة الالتقاء (أبى قورة) والبدء من (فاطمة). وكذلك يتضح الأمر في منظور الآخر عندما يبدأ طه من جوليا وليس أباقورة.

"كل نجاح .. كل ثراء .. كان يعزى لها .. للجدة الفرنسية .. مائتـا عام .. وما زالت العيون خضراء .. والبشرة بيضاء شاحبة .. والشعر ذهبياً .. والقوام رشيقاً ونادر من اختلف" [الرواية، صـ4].

ويبدو لافتاً أن تعيد الرواية تقديم صورة العنف مرة أخرى بوصفها تهديداً (دائرة الفعل الإنسانى/المستوى المعيارى) عندما يتم تقييمها بمنظـور إيديولوجى من قبل الأنا والآخر، لا تسمح فيه الأنا بدخول الآخر، والعكـس صحيح يقول الراوى أحمد.

"تستحق يا طه أن نسمع حين نقول إن العنف هو الدرس الذى لقننا إيـاه أجدادك حين جاؤونا مسلحين بالبارود والنار. العنـف ثقـافتهم هـم" [الروايـة، صـ157].

في المقابل يأتى صوت طه:

"كأن المصريين قبل الحملة كانوا يعيشون في الجنة .. لا شر .. لا عنف .. لا ظلم! حتى تحمل الفرنسيين أخطاء كل من سبقهم" [الرواية، صـ158].

فكيف يتحقق للنص السردى العودة مرة أخرى إلـى دائـرة الفعـل الإنسانى في ضوء صور التهديد هذه!

هذا التهديد – وفقاً للمـستوى المعيـارى – هـو تهديـد لـصورة (الطفل/المستقبل)؛ أى إن المشكلة بين الأنا والآخر لم تعـد فـي رؤيـتهم

للماضي (أبى قورة) فقط، لكنها كذلك حول (وضاح/المستقبل)، وهو ما يكشف عنه هذا الحوار بين (أحمد وطه) حول وضاح:

"= أنا لم أر الأمر أبداً كما تراه أنت يا "طه".

- أعرف هذا .. لكن .. وضاحاً .. لم يعتد مثل هذه التصورات ..

= ربما أكون قد تسرعت في الخوض معه في هذا الحديث .. لكنني أحببت أن أطلعه على أفكارى طفلاً

- وهو لم يفصل بين "أفكارك" وبين الحقيقة .. إنه يصدق أن الباب يئن

= سأكون صريحاً معك يا طه: أنا أيضاً أصدق أنه يئن

- يا الله! لم يخطئ "وضاح" الفهم إذن!" [الرواية، صـ131-132].

بهذا تحولت العلاقة بين الأنا والآخر إلى "جدل حقيقى بين ماض ومستقبل وبينهما واقع دوره غائب، وغياب دوره هو سر اضطراب العلاقة الواثقة بالماضي والمستقبل"[33]، وإدراك هذا الواقع هو المدخل إلى التقاء الخطوط المتوازية المتصارعة أيديولوجياً.

تبدو المشكلة في مقدار فهم الأنا والآخر لنقطة الالتقاء، أى ما تركه الأجداد، فقد اعتبروا ما تركه الأجداد (ميراثاً) رأى كل فرع أحقيته فيه، يقول أحمد/صوت الأنا:

" ما الذى جاء به إلى .. ميت العامل .. ؟ أتراه يبحث عن ميراث أو ملك هنا .. أستشعر في داخلى روحاً مدافعة .. وأحس رغم كل هذا البعاد الذى يفصلنى عن طريق الجد وزمنه-بأننى حارس تاريخه الذى لا أعرفه"[الرواية،صـ9، 19].

ويأتى طه/صوت الآخر:

"قرأت التاريخ الذى ظننت أن جدتى لابد وأن تكون مذكورة في كتبه .. لكنني لم أجدها .. لم أر لها أثراً إلا في تاريخ أسرتنا الطبيعى، .. وبقيت تواقاً إلى أن أوثق هذا التاريخ بوثيقة" [الرواية، صـــ28].

هذا فهم الأحفاد لما تركه الأجداد في المستوى المعيارى، لكنهم لـــم يتركوا تراثاً جامداً، إنما قدموا شرعة ومنهاجاً للأنا والآخر فـــي (يوتوبيـــا التاريخ الفعل) هو ما يسميه أحمد يوسف بفقه الواقع[34] بالمعنى الذى يجعل الواقع أولى من ثبات التراث حتى وإن كان مغريا، وغيابه في فقـــه هـــذين الفرعين أدى إلى خلق طرف وهمى فظهر الصراع بين الأخـــوة الأعـــداء. رأى أحمد حقه في امتلاك (التراث/ممتلكات الجد) بقايا دار الضيافة والمسجد والباب العتيق، ولم يدرك أن هذا الباب هو الذى حال دون التقـــاء الخطـــين المتوازيين في التاريخ الفعل، ثم صار هو ذاته بوابة العبور ولغـــة العـــشق، وجاء الآخر ورأى في هذا (التراث/ممتلكات الجد) أساطير تهدد المستقبل.

على هذا الأساس، كان إدراك هذا الواقع هـــو الطريـــق لاســـتكمال البرنامج السردى للأنا والآخر في المستوى الثانى، ويتمثل هذا الإدراك فـــي تتبع "الأثر" الذى تركه الأجداد في المستوى المعيارى، والمتمثل في البـــاب العتيق (الكلمة المفتاح في الرواية)، هذا الأثر "هو علامة تدل على استمرار الحياة وعلى تتابع الأجيال وعلى خلود الحضارات، بل قد نذهب إلى أبعد من ذلك ونقول إن الأثر يحاول قهر الزمن والتغلب على فعله المحطم، .. أمـــا الطلل على العكس من ذلك تماماً فهو العلاقة التى تدل على انتصار الـــزمن على الأشياء"[35]، وتبدت قيمة هذا الأثر عنـــد الأنـــا فـــي محاولـــة كـــسب (وضاح/المستقبل) لأفكاره:

"تسارعت قدماه النشيطتان .. يسبقنى رغم عدم معرفته لوجهتنـــا .. يتقدمنى بخطوة أو خطوتين ويلتفت كقط يراقب خطواتى .. ولاح المسجد ..

ولاح بابه العتيق .. ولاح الثلث السفلى من جداره الشمالى .. تحسس الباب إن شئت .. لا تتردد فنحن لا نعامله كتحفة محفوظة في متحف .. لقد كان باباً وبقى يؤدى دوره كباب .. ارفع رأسك وتأمل حفته العليا .. انظر للنقوش المحفورة عليه .. أعرف أنه ليس مزخرفاً منمنماً بالقدر الذى يثير إعجاباً به كقطعة فنية وأدرك أنه باب خشبى ضخم صارم جامد .. لكنه باب الجد يا وضاح" [الرواية، صـ118].

وهذا ما أشرنا إليه – سابقاً – من استمرار دلالات تناص المخالفة لتوظيف الباب في الرواية، ومحاولتها الدائمة في (إزاحة) السياق المعرفي السائد للعلاقة بين الأنا والآخر ويتلاشى الخلاف على (وضاح/المستقبل) بين الأنا والآخر عندما تحمل الرواية البشارة بالتقاء الخطوط المتوازية، عندما تم إنجاز اتصال الذات بالموضوع، فقد اتجه كلا الطرفين إلى الفعل في مسارين متقابلين، انتقال من الإحجام عن الفعل إلى الفعل، وكانت الثمرة الحقيقية هى (الأطفال/رمز المستقبل/وضاح) ولا يخفى دلالة الاسم، التقى وضاح وعائشة أبناء طه أصحاب الثقافة الفرنسية بأبناء العمومة، واختلطوا دون تمييز بين أصحاب الشعر الذهبى والشعر المجعد وبين العيون الخضراء والعيون السوداء، وهم يلعبون معاً، واللعب فعل ومشاركة

"أجمل شيء في اللعب مع وضاح أن يلعبوا معه هو .. لا أن يلعبوا بلعبه" [الرواية، صـ196].

يمكننا القول إن الرواية قدمت رؤية في فهمنا للآخر، تحاول أن تلتقيه في بعد المشابهة قبل أن يفترق في بعد المخالفة، وهى رؤية مقيدة بالفعل، فهى قابلة للتحقق ما اتجهت إلى الفعل. وتبقى للرواية قيمتها الحقيقية في القدرة على إثارة التساؤلات، وتقديمها طرحاً جديداً للعلاقة مع الآخر من الصراع إلى المصالحة إلى العشق، وقد حاول الباحث أن يستكشف فيها جانباً، وبقيت جوانب أخرى تحتاج لمزيد من الدراسات.

الإحالات المرجعية

(1) يمكن مراجعة قوائم أولية للروايات التى تناولت علاقة الشرق بالغرب في: طه وادى، الرواية السياسية، دار النشر للجامعات، 1996م. صـ110-111.

أما الدراسات النقدية فهى أكثر من أن تحصى مثل:

عصام بهى، الرحلة إلى الغرب في الرواية العربية الحديثة، الهيئة العامة للكتاب، 1991م.

عبدالمنعم أبوزيد، التشكيل الفنى في روايتى الشاطئ الآخر وأصوات دراسة تحليلية، بحث مرجعى مقدم إلى اللجنة العلمية الدائمة لترقيات الأساتذة المساعدين.

رجاء عيد، لقاء الحضارات في الرواية العربية، فصول، مج16، ع4، ربيع 1998م.

سعيد بنكراد، موسم العودة إلى الجنوب قراءة في رواية البعيدون، مجلة علامات، المغرب.

(2) نجلاء محمود محرم، كاتبة مصرية معاصرة، نشرت أربع مجموعات قصصية هى: استيقظ 97، تعظيم سلام 2000م، لأنك لم تعرفى زمن افتقادك 2003م، في شارع القائد 2006 وثلاث روايات شرشبيل 2001م، البئر 2003م، الغزو عشقاً 2005م، والأخيرة هى موضع الدرس طبعة آيات بالزقازيق، والإحالات من الرواية في متن الدراسة.

(3) محمد الناصر العجيمى، في الخطاب السردى نظرية جريماس، الدار العربية للكتاب، تونس 2003م، صـ26.

(4) نفسه، صـ29.

(5) انظر: محمد بادى، سيميائيات مدرسة باريس المكاسب والمشاريع مقاربة ابستمولوجية مجلة عالم الفكر، مج35، ع3، يناير مارس 2007م، صـ287 وما بعدها.

(6) عبدالقادر بوزيدة، يورى لوتمان – مدرسة تارتو – موسكو "وسيميائية الثقافة والنظم الدالة، مجلة عالم الفكر، مرجع سابق، صـ191.

(7) صبرى حافظ، التناص وإشاريات العمل الأدبي، مجلة ألف، ع4، 1984، صـ13.

(8) حول فكرة المنطلقات الزمنية في الأدب يراجع:

- سيزا قاسم، القارئ والنص العلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، 2002م، صـ70.
- عبدالإله الصائغ، الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، عصمى للنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، 1996م، صـ 244-285.

(9) ت.س.إليوت، مقالات في النقد الأدبي، ترجمة لطيفة الزيات، الأنجلوالمصرية، القاهرة، د.ت. ص8، 9.

(10) أحمد درويش، تقنيات الفن القصصى عبر الراوى والحاكى، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، 1998م، صـ123 وما بعدها.

(11) نجلاء محرم، تعظيم سلام (مجموعة قصصية)، أخبار اليوم، 2000م، صـ32.

(12) انظر مادة (أخر) في لسان العرب.

(13) انظر مادة (غزو) في لسان العرب.

(14) نقلا عن: عماد حمدى، مصارع العشاق مستويات العشق وآليات السرد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية (159)، القاهرة، 2006م، صـ82.

(15) عبدالفتاح الحجمرى، هل لدينا رواية تاريخية، فصول، مـج16، ع3، شتاء 1998م. صـ63.

(16) محمد الناصر العجيمى، في الخطاب السردى، صـ63-65.

(17) فريد الزاهى، النص والجسد والتأويل، أفريقيا الشرق، المغرب، 2003م، صـ41.

(18) سعيد بنكراد، موسم العودة إلى الجنوب قراءة في رواية البعيدون، مجلة علامات، المغرب، تم التوثيق من موقع سعيد بنكراد.

(19) الطيب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال، طبعة المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، سلسلة الكتاب العربى (9)، 2003م، صـ62.

(20) See: Leech, Short, Style in fiction, Longman-London, 1992, P.344-348.

(21) جيرالدبرنس، المصطلح السردى (معجم مصطلحات)، ترجمة عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة (368)، القاهرة، 2003م. صـ136.

(22) نفسه، صـ 115.

(23) سيزا قاسم، ميرامار والنكتة خواطر، فصول، مـج11، ع4، شتاء 1993م، صـ150.

(24) أبوحيان التوحيدى، البصائر والذخائر، تحقيق وداد القاضى، دار صادر، بيروت، 1988، مج4، جـ93/8.

(25) مصطفى سويف، الذات والآخر والـزمن، مجلــة كليــة الآداب، ج. القاهرة، مج60، ع4، أكتوبر 2000م، صـ16.

(26) السيوطي، رسالة في معرفة الحلي والكني والأسماء والألقاب، تحقيق صالح بن سليمان العميرة، مجلة الدارة، السعودية، ربيع 1413هـ، صـ173.

(27) الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبدالسلام هارون، الهيئة العامة لقصور الثقافة (سلسلة الذخائر 85: 88)، القاهرة، 2003م. جـ342/1، 305، جـ4/4.

(28) بتروفسكي، معجم علم النفس المعاصر، دار العالم الجديد، القاهرة، 1996م، صـ33.

(29) يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، تقديم وترجمة: سيزا قاسم، مج(ألف)، ع6، 1986، صـ101.

(30) عصام بهي، أيديولوجيا المصالحة في قنديل أم هاشم موسم الهجرة إلى الشمال، فصول، مج5، ع4، يوليو-سبتمبر 1989، صـ182.

(31) الطيب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال، صـ139-140.

(32) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة (164) المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1992م، صـ315.

(33) أحمد يوسف علي، نقد الشعر ونقد الثقافة، الأنجلوالمصرية، القاهرة، 2004م، صـ161.

(34) نفسه، صـ152، 161.

(35) سيزا قاسم، القارئ والنص، مرجع سابق، صـ91.

الفصل السادس

مواجهة الذات والآخر

ديوان مسافر في الطوفان

لمحمد الشهاوى

قراءة في ضوء النقد الثقافي

ينهض النقد الثقافي علي أساس أن الإبداع يتشكل من مجموعة من الأنساق تحملها النصوص، من ثمّ فإن الهدف الرئيس منه ليس النص بوصفه مجموعة من الدوال اللغوية التي تقوم بتشكيله، إنما الهدف بحث الأنساق التي تتشكل من مجموع هذه الدوال، وفكرة النسق هذه لن تكون ذات قيمة إلا إذا جمعت متضادين نسقا ظاهراً وآخر خافياً، الأول يتبدي في ظاهر النص/ حامله، والآخر يتخفي لكنه يشتغل في الكشف عما تحمله النصوص وهكذا تحمل قصيدة المديح في نسقها الظاهر المدح، وفي نسقها الباطن النفاق وإذا كان النص (حامل النسق) يقوم أساساً علي فكرة أنه مجموعة من الجمل، تبدأ بالجملة النحوية التي يعني بها علماء النحو، وتنتهي بما يعرف بـ «نحو النص» حيث الاهتمام بنظم الجملة في ضوء علاقتها بما قبلها وما بعدها، وإذا كان الانتقال من نحو الجملة إلي نحو النص مثّل طفرة في الدراسات النقدية الحديثة، وأعاد الانتباه إلي خطورة ما قدمه عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم، أقول إذا كان هذا وذالك فعلي أي أساس يشتغل النقد الثقافي نحو الجملة أم نحو النص؟

يقترح الغذامي مفهوم «الجملة الثقافية» بديلاً، هذه الجملة ليست بالضرورة تقتصر علي الجملة النحوية، كما أنها ليست بالضرورة تستغرق النص كله، لكنها- حتماً- تستغرق فكرة النسق، قد يشتمل هذا النسق ثلاثة دوال أو أكثر وكلما نجح الناقد في الكشف عن النسق المضمر عبر هذه الدوال يكون نجاحه في سبر أغوار الإبداع.

وتطويراً للإجراءات المنهجية التي يتعامل بها الناقد، يقترح طرح مفهوم «المجاز الكلي» بديلاً عن «التورية البلاغية»؛ لأن هذا أدعي إلي تجاوز الفكرة التقليدية عن بحث جمالية النصوص، والكاشف عما هو مضمر في النسق.

هل يمكننا القول بأن النسق الثقافي هو القوانين الفاعلة / المحركة للإبداع بما تتضمنها من قيم دينية واجتماعية وأخلاقية. ولأن الإجابة من منظور النقد الثقافي بالإيجاب، فكان ضرورياً أن يقترحوا إضافة وظيفة سابعة للإبداع هي «الوظيفة النسقية» مع الوظائف الست التي طرحها ياكبسون في نظرية الاتصال الأدبي.

هذا هو الإطار العام الذي يتم خلاله اشتغال ما هو ثقافي فيما هو إبداعي، لكنه كما لاقي رواجاً في بيئات نقدية، مثل إشكالاً في بيئات أخري، تمثل هذه الإشكال في تساؤلات رئيسية:

هل النقد الثقافي (بديل/ نقيض) للنقد الأدبي؟

هل نحن بحاجة إلي التضحية بما هو جمالي (النص) لصالح ما هو (ثقافي)؟

أليس هناك مناطق التقاء بين النقدين أم الفجوة متسعة؟

في تقديري الشخصي أن الاتجاهات النقدية لا يلغي بعضها بعضاً، كما أن الفروق الجوهرية في التعامل مع الإبداع لا تظهر- فقط- بين الاتجاهات المتباينة، إنما تظهر كذلك داخل الاتجاه الواحد، وهو ما يمكن أن يرد إلي اختلاف زاوية النظر في الإبداع، فالذين نظروا إلي الإبداع من الخارج (الاتجاه التاريخي- النفسي- الاجتماعي)، اهتموا بمضمون النص، من ثمّ استعانوا في تفسيره بالعوامل المادية المنتجة له (الاتجاه الاجتماعي).

أو بأثر البيئة والجنس والعصر في تشكيله (الاتجاه التاريخي)، أو بوصفه إبداعاً يكشف عن جانب في الوغي الإنساني، ويضمر آخر في لا وعيه سواء أكان فردياً أم جماعياً (الاتجاه النفسي).... إلخ.

في المقابل ذهب آخرون إلي الاهتمام بشكل النص وليس بمضمونه، والاهتمام بالشكل دفعهم إلي الاهتمام بجماليته، بمعني اتساق النص وانتظامه في وحدة فنية (مدرسة النقد الجديد والشكلية الروسية)، وكذلك الاهتمام ببنية النص مفيدين من طروحات دي سوسير حول ثنائية اللغة والكلام (المدرسة البنيوية)، ولكن أخطر ما في نظرية دي سوسير مفهومه للدال والمدلول والعلاقة الاعتباطية بينهما، وما تفرغ من بحث سيميوطيقي كما بدأت أبحاث من علم الاجتماع وعلم النفس تنطلق من نظرات سوسير، فنشأ (علم اجتماع الأدب وعلم نفس الأدب)، مما وسع دائرة النظر إلي الإبداع وجاء النقد الثقافي راغباً في تجاوز هذه الاتجاهات كلها، وساعياً إلي الكشف عن القوانين الفاعلة عبر النص، والمتمثلة في فكرة الأنساق الثقافية ويظل التساؤل أين نقطة الالتقاء؟

نقطة الالتقاء في تقديري هي (العلامة) بالمفهوم السيميوطيقي للكلمة، فاللون الأبيض قد يكون علامة علي الفرح في ثقافة، وفي ثقافة أخري يكون علامة حداد، العلاقة تقودنا إلي الدال، ومجموع الدوال يبرز لنا النسق في البحث السيميوطيقي نبحث عن البنية المعرفية التي تشكل الدوال، ثم نهتدي إلي البنية الجمالية التي تقودنا إلي البنية الدالة للنص، في النقد الثقافي نبحث عن علاقات دالة تشكل لنا نسقاً؛ أي إننا في سعينا للحصول علي (النسق) سنتوقف عند العلامة التي تقودنا إلي الدوال.

أين الخلاف إذن ؟ لا خلاف، فقط عناية بالأنساق الكبرى التي تذكرنا بمقولات البنيويين عن(الأبنية الدلالية الكلية).

اختار محمد الشهاوي لديوانه عنواناً لافتاً «مسافر في الطوفان»، وهو عند النحويين جملة اسمية يأتي فيها لفظ «مسافر» خبرا لمبتدأ محذوف تقديره «أنا» ويقدم البلاغيون تعليلاً لهذا الحذف هو الاهتمام بالمسند

«مسافر» لكن بؤرة الاهتمام تتشكل في لفظ «الطوفان» الذي يمثل موروثاً ثقافياً هائلاً حفظته الكتب السماوية، ووعته الأساطير المختلفة في بلاد النهرين علي نحو ما هو موجود في الألواح السومرية وملحمة جلجامش، الطوفان هو حديث «الموت والحياة» أو «الحياة والموت»، هو حديث للناجين في سفينة نوح، وهو حديث للهالكين في أعاصير الطوفان، وما بين الموت والحياة أو الحياة والموت يظل الإنسان في(سفر/ ترحال) دائم، يرنو فيه إلي مستقبل، ويحتفظ في ذاكرته بماض، وفي كل لابد أن يعي حاضره حتي يكتب لرحلته النجاح، والتي تظل متجددة بهذه الصيغة «مسافر في الطوفان»، ولكي ندرك النسق الثقافي المرتبط بموقف الإنسان من (الموت والحياة/ الهلاك والنجاة)، لا يسعفنا دال الطوفان وحده لكشف النسق، إنما يحتاج معه إلي دالّين آخرين هما – في تقديري– دالاّ الطيف والرحلة.

يأتي الطوفان دعوة من الشاعر لنوح لتغيير خريطة العالم التي سكنت/ توقفت عن الحركة فيها الأشعار والرياح والنيران والبراكين:

لا شعر.... لا ريح

لا نار .. لا بركان

جدد لنا الطوفان

والفلك يا نوح

تحتفظ ذاكرة الشاعر عن الطوفان بقدرته علي محو الأشياء، فهو لا يبقي ولا يذر؛ لأنه يأتي محملاً بالأعاصير التي تعصف بما حولها، كما فعلت بصديقه السندباد، ولمْ يشفع له ألقابه (أمير البحر/ ملك المحيطات) في التصدي لإعصاره:

تمهل ياأمير البحر ..... يا ملك المحيطات

ولا تسمح لغول الموج

أن يجتاح جوديّ المجادات

... وحاولنا– بشق النفس– أن تتجنَّب النّوءا

ولكن كان ما كان

ولم يرحم بنا الطوفان (ص129 /130)

هذه الخبرة بفعل الطوفان، تجعل الشاعر حريصاً على ألا يأتي الطوفان دون سفينة النجاة، بل إن وجود هذه السفينة كافٍ لمحو الصورة المظلمة له، هو لا يخشاه بل يدعو لوجوده شريطة أن يقترن وجوده بـ (الفلك/ السفينة)، وابتعاد هذه الفلك يعني اغترابه، وانفصاله عن المحبوب:

بيني وبين حبيبتي: الشوك

المماليك

****

النفي خارج عالم الشعر المشاكس

خارج الصوت المغني للفوارس

والسفينة (ص)

إذن فليغني للسفينة دوماً حتي تصنع، وليصنعها هو لمواجهة خطر الطوفان:

وها أنذا أصنع الفلك منتظراً

أنْ تُفتّح أبواب ناقورة الحلم

في الأرض

أو

تستجيب عيون السماءْ (ص 46)

فأيهما يُفتح له (الأرض/ أم/ السماء) ؟

تقتضي الإجابة عن هذا التساؤل أن نعرف- قبلاً- أسفينته قادرة علي مواجهة الطوفان الذي قتل السندباد، وأمات الولد، وأغرق الجبل الذي عصمه، وأجدب الأرض ..، وهم لا يملكون إلا سيفاً فاته النصر وتمجيداً لغرانيق لها الصدارة:

أخاف من الطوفان يأتي ولم نزل

نقاتل بالسيف الذي فاته النصر

أخاف من الطوفان يأتي ولم تزل

لتلك الغرانيق الصدارة والذكر (ص 108)

من يحل شفرة التناقض، الخوف من الطوفان، والترحيب بمجيئه هنا يأتي دور الدال الثاني (الطيف)، كاشفاً عن المضمر في قصة الطوفان، فقد وعت ذاكرة الجماعة أن الطيف ومن معانيه «قوس قزح» ارتبط في قصة الطوفان بعلامة الميثاق بين الله وبين نوح وبنيه ولكل نسل يأتي ممن حوتهم السفينة، أنه كلما ظهر (الطيف/ القوس)، لا ينقرض كل ذي جسد بماء الطوفان، ولا يأتي طوفان يخرب الأرض، هذا ما جاء في سفر التكوين، ووعته ذاكرة الجماعة «وكلم الله نوحاً وبنيه معه قائلا: وها أنا مقيم ميثاقي معكم ومع نسلكم من بعدكم، ومع كل ذوات الأنفس الحية التي معكم .... أقيم ميثاقي معكم فلا ينقرض كل ذي جسد أيضاً بمياه الطوفان، ولا يكون أيضاً طوفان ليخرب الأرض.... وضعت قوسي في السحاب فتكون علامة ميثاق بيني وبين الأرض».

هذا التلازم بين الطيف/ الميثاق والطوفان، يفسر لنا هـذا الإلحـاح الدائم من الشاعر علي استدعاء الطيف الذي يأتي صديقاً، يخـشي الـشاعر هجره؛ لأنه علامة النجاة:

يا أيها الطيف الصديق أبعد كل العمر

ترفضني؟!!

ما عاد لي في الكون إلا أنت

فاسمعني

لم نفترق أبداً

فلا تزورّ عني

يا أيها الطيف الذي كان المغني!! (ص25)

ولأن الطيف لا يأتي إلا ليلاً، يظل تمجيـد الـشاعر لهـذا الليـل وصداقته، ويكون له غني عن أشياء كثيرة قد يحتفي بها الآخرون:

سواي يقضي الليل وهو يضاجع

عرائس أحلام سناهنّ ساطع

ولكنني والسهد- ياليل- والأسي

ثلاثة أصحاب لنا الشعر رابع

نطوف بأرض الشرق نرقب حاله

وفي القلب جمر أضرمته الفواجع (106)

ولا يخفي دلالة لفظ (نطوف) في هذا السياق الشعري، في المقابل يخشي المخربون في الأرض من ظهور الطيف؛ لأنه سيكشف زيف أعمالهم للشاعر، فيظهرها في القصيد النار:

مزقوا هذا الغبيّ

فهو يستعدي عليّ الأغنية

والقصيد النار!! والشعر الحريقه!!

وهو ما يجعلهم دوما يقاومون هذا (الطيف) عن طريق «الشمس/ النهار» وليس «الليل»؛ لأن الشمس هنا مجازية الزيف:

يكبلني الغيظ حين أشاهد سوس الخديعة

يطلق في الأفق شمس الأكاذيب في كبرياء

يُسَيِّج خطو التطلع .. يقذفنا للوراء (ص76)

لذلك تعمل (الشمس/ سيف الريف) على مواجهة (الليل/ الطيف). الذي هو نافذة الشاعر نحو النور، وعلامة الميثاق/ البقاء:

هو الليل نافذتي

والنهار جدار

هي الشمس (رأس الكواكب)

تمتشق السيف رعباً

إذا لاح في الأفق طيف الحوار

هي الشمس جعبة حاوٍ

ومخلاة شعوذة وانفصام

وعينا صنم (ص42/41)

لذلك يتعلق الشاعر بالطيف، يتسلل مثله عبر القاعات الممنوعة، ليتفرس كل الأصنام المصفوفة التي جلست تكتب ميثاقاً للزيف، ويبقي هو تائهاً في المنعطفات الليلية.

ومن يرشد هذا التائه ليقود سفينة النجاة/ الفلك التي صنعها، هنا يأتي دور الدال الثالث «الرحلة» للإجابة عن التساؤل السابق إلي أين تتجه السفينة إلي (الأرض/أم/ السماء)؟ يرفض الشاعر الأرض؛ لأنها رمز الزيف، اغتالت بماديتها فاتحة الفرح وخاتمته:

هنا الأرض غانية ترتدي ورق البنكنوت

وها هو طفلي– بلا ثمن الدواء– يموت

هنا الأرض تأخذ زينتها عملة صعبة

لتغادرنا للبلاد البعيدة (ص17)

هي غانية (والغواني يغرهن الثناء)، ينسيها المذياع والجرنال ومجلات المساحيق دقات الخطر، من ثمّ كانت دوماً مسرحاً للجراح لمن لا يعرفون الزيف:

لا النيل يذكرني!!

ولا الأرض التي صارت جراحي (ص86)

هي غانية تستحق البكاء؛ لأنها يوما حملت ذكري حبيب ومنزل، وإن لم يصنها رجالها، صارت طللاً يفقد (الخصب/ النماء/ الحركة):

قفا نبك من ذكري حبيب ومنزل

ولا تسقياني اليوم كأس التعلل

هي الأرض أنثى لم يصنها رجالها

ولم يدفعوا عنها يد المتطفل

فياويلها حسناء تبصر قومها يشدونها للعار في كل محفل

(ص94)

الأرض أنثي، صحيح أن الموروث الثقافي يقرن بين (الأرض والمرأة) كما في الكتاب المقدس/ الإنجيل حيث ورد في الإصحاح السابع عشر من رؤيا يوحنا تشبيه مدينة بابل بامرأة في موضعين، أذكر منهما «سقطت بابل العظمي، وصارت وكراً للشياطين، ومأوي لكل روح نجس، ولكل طائر نجس مكروه، لأن جميع الأمم شربت من خمر زناها، وملوك الأرض زنوا معها».

وهو ما يمكن أن نمتد به في الموروث العربي حيث تشبيهات الحجاج لمدينتي البصرة والكوفة ويتسع القول لو أفضنا في الموروث الشعري، لكن الشاهد هنا أن (المرأة غانية) جلبت (العار) من ثمّ فهي لا تصلح أن تكون مجالاً خصباً لـ(الفحولة/ التطهير) التي تقوم بها سفينة الشاعر، فلتذهب الأرض بكل ما فيها؛ لأنها ليست ملكاً له، وليحتفظ في ذاكرته منها بأحلى ما وعته ومما لم يلحقه الدنس والعار:

لنا المجد

وأحلي ما وعته الأرض

والأفلاك

والتاريخ

والإنسان

فهيا إنني الظمآن

منذ سنين لم أشرب

أنا الظمآن (ص 13/ 14)

فهل تستجيب له «عيون السماء» وتروي ظمــاءه، بعـــدما لفظتـــه الأرض التي باركت موته، وموت كل المساكين والفقراء، هنا تتضافر الدوال الثلاث التي يحملها النص (الرحلة/ الطيف/ الطوفان) لتهيئ الشاعر لقيـــادة سفينة النجاة، وتبارك سفره في الطوفان دون خوف، وبالميثاق الأبدي بين الله وبين البشرية الخارجة مع سفينة نوح ونسلهم، وهو ما يتضح فـــي رحلـــة المعراج إلي السماء حيث يطلع علي بردية الأسرار، يهيئه (الطيف/ الصديق/ الميثاق) لعبور الرحلة الكبرى في تناص لافت مع رحلة الإسراء والمعـــراج في تجلياتها الصوفية:

من أنت يا طيفاً يجيء إليّ

عبر جوانح الظلم

أوقفتني في أول الصف

وملأتني بالنور

أوقفتني في العروة الوثقى

وجعلت لي جبل المدى مرقي (ص 5/ 6)

والجبل– في ذاكرة الجماعة– هو نقطـــة التقـــاء الأرض بالـــسماء، والوصول إليه يحقق للشاعر رغبته في التدثر بعباءة البوح الإلهي، بعـــد أن كانت قصائده عري العرايا، وزوارقه من غير مرفأ، وهو ما يكشف لنا فـــي سياق آخر: لماذا حيل بينه وبين الجبل وهو علي أرض الزيف؟ لقد عملـــت

أرض الزيف علي الفصل بين ما هو سماوي/ قدسي وبين ما هـو أرضـي (الطور/ موسي) في سياق لافت، يبرر نواح الشاعر علي فقدان الجبل:

وحين تساقطت كسف السماء

وماجت الصحراء باللهب

وتاه (الطور) من (موسي)

جعلت أنواح:

واجبلاي (110)

وهو السياق الذي يمكن أن نمتد به في قصيدة (النفري مازال يقول) حيث يكون الأسى جبلاً قائماً في الجوانح. الطيف- إذن- الوحيد الذي يقوده إلي (الجبل) حيث يمده في رحلته العلوية بسفر الرموز ومعجم الدهشة حتي ينطلق، ويصدع بما يؤمر، وينبئ:

نبّئ بما يفضي إليك فأنت

من ليراعه بشئوننا نفضي

واصعد جبال البوح حين تعود للأرض

يوحي إليّ فيصبح القلم الحقيقة

وأصير روحاً قد توزع في الدروب

معانقاً كل الحقيقة (ص 9/5)

لأن «اليراع/ القلم/ الشعر» هو «الحقيقة» فيظل التمسك بها عقيدة تنقذه من عالم الزيف، الشعر صار أرض الحقيقة، والشاعر امتلك بردية الأسرار، وهو المهر الذي طلبته أجمل بنات الحي:

فمهرك ليس غير مدائن الأسرار

يا أحلي بنات الحيّ

يهون الصعب حتي يكون من أجلك

وحين أراك في ثوب الزفاف أطيل إنشادي

وأهتف:

أيها الحساد هذا يوم ميلادي (ص89)

ولتبارك السماء هذا الزواج/ الحياة/ يوم الميلاد:

لقد زوجتني السموات أرض الحقيقة

فكيف تراني عيون الخليقة (ص45)

هنا يتغير الوعي بالموت والحياة، فكم من حي لا يهنأ بحياة، وكم من ميت لا ينعم بالموت، وكم من نداء يوجه للأحياء، ولا حياة لمن ننادي، قل إن شئت تبدأ الحياة مع هذه الحقيقة من جديد ، كما بدأت مع طوفان نوح:

عرفتك بعدما أيقنت بالموت

وبعد تجهم الأيام

بعد الغربة السوداء

بعد مرارة الصمت

عرفتك فالحياة عرفتُ

يا أنت (ص 12، 13)

وهكذا تضافرت الدوال الثلاث لتشكل جملة ثقافية يعاد بها صياغة الموت والميلاد بعد الكشف عن المضمر في مجازية الطوفان، لتبدأ قصة الصفح:

أيا وطني الذي ما هدني إلا تصدعه

لنبدأ قصة الصفح

نسيت مرارة الجراح

نسيت مرارة الجرح الذي كم هزا أعماقي تربُّعُه

لنبدأ قصة الصفح الجميل فأنت أحلي من أرجعه

فداك العمر فداك الشعر (ص154)

بقي ديوانان لشاعرين متميزين الأول ممدوح المتولي في «حديث عابر عن جرح مقيم» والثاني «ضياع النهر» لإبراهيم منصور، وهما بحق يمثلان نوعا من الإغراء لقلم الناقد بالكتابة، بما تمتلكه النصوص الشعرية من لغة وإيقاع وتصوير، فماذا بقي إذن من جماليات الشعر؛ لكن هذا الإغراء لن تتحقق (خصوبته/ نماءه) إلا في أرض غير هذه الأرض، وبمنهج غير هذا المنهج؛ أعني منهجاً كاشفاً عن (جماليات النصوص) ، يتوقف عند الدوال اللغوية وما تنتجه من مدلولات، منهج يعني بالتصوير والألوان حتي يحسن الوقوف أمام «الجرح المقيم» في حديث لن يكون عابراً، منهج يعني بتعالق النصوص لكشف هذا التضافر بين ديوان «ضياع النهر» والموروث الشعري، يكشف أن النص الشعري لا ينشأ من فراغ، لكنه يستطيع أن يتحاور مع موروثه، ويقدم دلالات جديدة والمنهج الذي اختطه الباحث في هذه الدراسة لا يعني بهذا الأمر، ولا يستطيع وحده الكشف عن جمالية هذه النصوص، واحتراماً مني لهذين المبدعين ولقلمي، ما كان لي أن أتعسف النصوص تعسفاً، وهناك مداخلُ أخري أكثر رحابة في التعامل معهما.

مراجع البحث

أفاد الباحث من خلاصة قراءاته في هذه الكتب

(1) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية.

(2) عبد الفتاح كيليطو، المقامات السرد والأنساق الثقافية.

(3) حسن البنا عز الدين، الطيف والخيال في الشعر العربي القديم.

(4) ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي.

(5) سيزا قاسم ونصر أبو زيد، مدخل إلي السيموطيقا.

(6) إبراهيم عبد العزيز زيد، النص الأدبي مقاربات منهجية.

ملحـــق

قصيــــدة

قراءة فى بردية الأسرار

من أنت يا طيفا يجىء إلي

عبر جوانح الظلم

متسلقا أسوار صمتى

يستلنى من غمد صومعتى

ويركبنى براق الرحلة الكبرى؟

من أنت يا طمث الحضور ونطفة التكوين؟

ها أنت تفتح فى دمائى قمقم التبيين

ها أنت تطعمنى الإباء؛

وكعكة الإصرار

وتبثنى بردية الأسرار

ها أنت تطلق فى شرايينى

خيل الجموح عوالك اللجم

من أنت ياطيفا يجىء إلي

عبر جوانح الظلم

أوقفتنى فى أول الصف

وملأتنى بالنور

من بعد ما ضمختنى بالورد والكافور

وأخذت من كمى لكيفى
أوقفتنى فى العروة الوثقى
وجعلت لى جبل المدى مرقى
أوقفتنى فى ساحة الإفضاء
وأريتنى السر المخبأ
أسريت بى؛
حتى رأيت المنتهى والمنشأ
وفتحت لى سفر الرموز ومعجم الدهشة
وهمست فى أذنى : انطلق؛
واصدع؛
ونبىء
ونبىء بما يفضى إليك فأنت
من ليراعه بشئوننا نفضى
واصعد جبال البوح حين تعود للأرض
إن قيل:
مسكين
فإن المجد لايشرى
أو قيل:
مجنون
فنحن بحال من نختاره أدرى

طوبى لعبد ينشر الخيرا
وبموت مصلوبا على حبل من الرفض
طوبى لمن لم تثنه (حمالة الحطب)
وإذا تصدى للغواية...
يغتلى لهبا يصب النار فى كفى (أبى لهب)
طوبى لمن لم يعرف الراحة
طوبى لمن لم يلق _ رغم الغبن _ ألواحه
طوبى لمن لم يحن هام الحرف والقلم
من أنت ياطيفا يجىء إلي
عبر جوانح الظلم
أوقفتنى والليل والأحلام والجمرا
ومنحتنا صك الولاية بعدما
أوصيتنا عشرا:
لاتقربواشجر الخيانة
لاتخذلوا سيف الأمانة
لاتركبوا للغى فلكا
لاتجعلوا للخوف سلطانا
عليكم _ يا أحبائى _وملكا
لاتقطعوا الأيام نوما
لاتذعنوا لمشيئة الأهواء يوما

لاتكتموا رأيا وأنتم ألسن الأمة

لاتحسبوا الإغضاء حكمة

لاتحجموا رغبا ولا رهبا

لاتهربوا إما سواكم آثر الهربا

من أنت ياطيفا يجىء إلي

عبر جوانح الظلم

متسلقا أسوار صمتى

يستلنى من غمد صومعتى؛

ويركبنى براق الر حلة الكبرى

ينساب فى رأسى نوافيرا من الصور

يوحى إلي فيصبح القلم الحقيقة

وأصير روحا قد توزع فى الدروب

معانقا كل الخليقة

من أنت يا

عذب العذاب

ورائع الألم

من أنت ياطيفا يجىء إلي

عبر جوانح الظلم

الفصل السابع

الموروث فى مواجهة الواقع

دراسة في قصيدة

د. محمد أحمد العزب

معلقة جديدة لامرئ قيس جديد

يبدو بديهيا أن نقرر أن النص الأدبي – وغير الأدبى – لا ينشأ من فراغ، وأن تفرده يأتي من تجاوزه لما قبله، ولا يعنى هذا التجاوز بالضرورة المخالفة أو السبق، لكنه يعنى قدرته على تحقيق رؤية خاصة فى علاقته بالأشياء، وقدرة على محاورة هذا الموروث،لكن هذا الموروث ليس كتلة واحدة يجتر منها المبدع بشكل آلي، إنما هو تراث شعري ودينى وعقائدى وتاريخى وشعبى وأسطورى ....إلخ، من ثم فإن التعامل معه يأتى فى سياقات تتفاوت بتفاوت المبدعين وثقافتهم.

وإذا كان الأمر كذلك، فإن فضل السبق دوما للرواد،وتطلع المبدع دوما يرنو إلى هذه المنزلة، هكذا صار أحمد شوقى رائدا من رواد التجديد الشعرى؛ لأنه تجاوز ما قبله من تقليد،ويمكن أن نقول الشيء نفسه عن صلاح عبدالصبور فى المسرح الشعرى ، أما المنزلة العظمى فى مجال الشعر فقد حجزت لامرئ القيس دون منازع؛لأنه وفقا لما قاله ابن سلام الجمحى (ت231هـ) فى طبقاته"سبق العرب إلى أشياء ابتدعها، واستحسنتها العرب، واتبعته فيها الشعراء، استيقاف صحبه، والتبكاء فى الديار، ورقة النسيب، وقرب المأخذ، وشبه النساء بالظباء والبيض، وشبه الخيل بالعقبان والعصى، وقيد الأوابد، وأجاد فى التشبيه، وفصل بين النسيب والمعنى" [1].

وقد أفاض ابن رشيق (ت456هـ) فى ذكر مرويات للنبى عليه الصلاة والسلام وخلفائه الراشدين،تشير فى مجملها إلى هذه المكانة لامرئ القيس[2]، ولم يكن ما قاله ابن سلام وغيره من النقاد إلا تنظيرا لما أقره الشاعر العربى القديم،فقد قال لبيد مثلا "أشعر الناس ذوالقروح؛ يعنى امرأ القيس"[3]، وإحساس الشاعر بهذه المكانة دفعه دوما إلى استحضار امرئ القيس، فإذا أراد أن يصف شاعرا مثله بالعلو لم يجد إلا امرأ القيس يضاهيه به، وإذا أراد أن يعبر عن تفوقه الشعرى ذهب إلى القول بأنه فاق امرأ

القيس كأنه وصل بذلك إلى ما أطلق عليه البلاغيون باب الغلو فى الوصف، والأمثلة أكثر من أن تحصى، كقول الفرزدق:[4]

ولم يستطع نسج امرئ القيس مثلها وأعيت مراقيها لبيدا وجرولا

أو كما قرن ابن الرومى بين عبدالله الكاتب وامرئ القيس فى قوله:(5)

يا شاعر العجم الكرام كما أن ابن حجر شاعر العرب

أو كما وصف تميم بن المعز من باب الغلو شعر أبى عبدالله الحسين الرسى:[6]

ولو امرؤ القيس اغتدى متعرضا لك فى بديع لانثنى وتقهقرا

وكما جعل محمود غنيم أمير شعراء العصر الحديث أحمد شوقى فى قران مع ابن حجر، وهو يرثيه: [7]

فجع الشعر بعده فى ابن حجر وأصيب البيان فى سحبانه

ولم يكن الشاعر العربى المعاصر بمنأى عن ذلك كله، لكن اللافت للنظر – فى هذا السياق – أن يجد فيه صورة لواقع اجتماعى معيش، ساعده فى ذلك درامية الحياة فى شخصية امرئ القيس وتعدد جوانبها، هذه الجوانب حصرها على عشرى زايد فيما يلى:[8]

1- وجه اللاهي اللامبالى

2- وجه الضائع الشريد

3- وجه النادب المفجوع

4- وجه الموتور الساعي وراء الثأر

5- وجه اليائس المهزوم

ويكفى أن نشير هنا إلى ثلاث قصائد متزامنة تاريخيا تعبر عن رغبة الشاعر المعاصر فى إسقاط هموم الواقع العربى على صورة الملك الضليل ، وهى قصيدة الشاعر محمد الشهاوى "تنويعات على وتر الفجيعة" نشرها فى ديوانه مسافر فى الطوفان 1985م (9)، وقصيدة الشاعر أشرف أبوجليل "رسالة ليست متأخرة لامرئ القيس" نشرتها مجلة إبداع المصرية ديسمبر1987م[10]، وقصيدة الشاعر والناقد الأكاديمي د محمد أحمد العزب" معلقة جديدة لامرئ قيس جديد"ديسمبر1987م ونشرت فى الأعمال الشعرية الكاملة له [11].

وحتى تتحق لهذه الدراسة هدفها المرجو، وهو الكشف عن جماليات نص لاحق يتعالق نصيا مع نص سابق، فقد اقتصر البحث على القصيدة الأخيرة لمحمد العزب، على أن يتم التعامل معها وفقا لمفهوم إجرائي محدد للتناص بوصفه"آلية لقراءة نص متداخل مع نص آخر"[12]، محاولا الإجابة عن هذه التساؤلات :

- كيف تعامل الشاعر مع موروثه المستدعى فى النص؟
- ما مقدار ائتلافه أو اختلافه معه؟ وأي أشكاله يختار؟
- هل المنظور الدلالى الذى يحكم النصين الموروث والمتناص واحد؟ أم أن الشاعر يؤسس قصيدته من تناقض الدلالات؟

-2-

يمثل العنوان عتبة النص كما يشير النقاد ، ومدخلا لفهمه ، ويشمل عنوان النص الذى بين أيدينا أربعة ألفاظ "معلقة/جديدة/لامرئ قيس/جديد"،وكما هو واضح يشير لفظان إلى النص السابق "معلقة امرئ القيس"، وهو ما يعنى بداية أنه اختار من امرئ القيس شاعريته، تجلت هذه

الشاعرية فى أسمى صورها فى معلقته ، والمعلقة– كما نسج حول تسمياتها من حكايات– تشير إلى التفوق الشعرى والرفعة "لأنها اختيرت من سائر الشعر فكتبت فى القباطى بماء الذهب ، وعلقت على أستار الكعبة ؛ فلذلك يقال مذهبة فلان إذا كانت أجود شعره"[13].

وانتساب النص اللاحق إلى هذين الدالين (معلقة/امرئ القيس) من خلال تكرار لفظ (جديد) مرتين يوحى – كما يفهم من القراءة الأولى للعنوان – برغبة صاحب النص اللاحق أن يكون امرأ قيس جديد فى شاعريته، وله مذهبته التى يريد لها السيرورة/معلقته الجديدة.

أنتج التعادل الكمى على مستوى ألفاظ العنوان تعادلا كميا آخر على مستوى المعجم اللغوى للقصيدة، فقد توزع بين النصين السابق واللاحق حيث انتشرت ألفاظ المعجم اللغوى للمعلقة القديمة نحو

(قفا نبك/سقط/بعر/كدأبك/ألأرب يوم/دارة/الخدر/الغبيط/بلوى طرقت/غدائر/مستشزرات/ليل كموج/قيد الأوابد/مكر/مفر) فى المقابل انتشرت ألفاظ أخرى تؤكد حضور المعلقة الجديدة نحو (الضياع/الأرز/ غرناطة/ القدس/أورشليم/المكان/اللامكان/ اللاأوان/المغول/ اليباب/ الأذان/توراة).

– 3 –

يتكون نص محمد العزب من مقاطع سبعة يمكن أن تعد كلها قصيدة طللية ؛ أعنى أنه اختار من المعلقة هذا الجانب دون سواه، وإذا كان الطلل يبكى فيه الشاعر (فقد الحبيبة/المنزل) = (المكان)، فإن الشاعر العزب يبكى فقدانه لهذا المكان الهوية وتحوله إلى اللامكان :

قفا نبك

حتى نبل الثرى/ونرحل

فى ذكريات المكان إلى اللامكان

وبكاؤه يبل الثرى، والثرى لغويا أرض مبللة، كأنه لم يك أول من بكى مثل هذا الموضع، وهو يبرز ذلك فى ذكر مشاهد خيام الخليل، وغرناطة، والقدس، وهو ما يشير إلى (الأثر/الطلل) المستمر عندما نعينا فردوسا مفقودا هو الأندلس/غرناطة ،واليوم نتبعه بالقدس :

بسقط الضياع

على الأرز

فى الحد بين (خيام الخليل)

(وغرناطة الأمس)

(والقدس)

ويظل بكاؤه صيحة خطر فى زمن ردئ مدان ؛لأنه يتتبع أثرا قد يمتد إلى أماكن أخرى دون أن ندرى :

يقولون (لا تبك فوق الطلول)

وقد عرفوا أن دمعي/يصير على جسد الأرض

جرحا كبيرا

ويقلق فى كل جرح محاذ

أمان الأمان

ويستمر الشاعر كاشفا الأثر الذى أحدثه فقد الهوية /المكان مذكرا بما حدث فى نكسة يونيو1967م ، وفيها يتحول فقد المكان إلى زمان (دارة يونيو) ؛ أعنى أن دارة التى ارتبطت بموضع ممارسة امرئ القيس لمغامراته عند الغدير، يفتقد هذه الهوية المكانية فى نص العزب ، ويصير علامة على زمن النكسة، ومعه تتبدل الأشياء :

ألا رب يوم/بدارة يونيو

ولاسيما يوم موت اليمام

لبست التخلى قميصا

وعاينت كيف يصير الرجال/النساء

وكيف تصير الحدود/ الإماء

وكيف تصير الرءوس/الدنان

ومع كل هذه التحولات يصير الدخول على الوطن مأساة ، أو قل يصبح الوطن مرتع كل المآسى:

ومال الغبيط بنا

فى الشروح/البغايا

وتهنا معا /فى حواشى متون الدخان

وقلت لكل المآسى

(ومثلك بلوى طرقت/فألهيتها عن حضانة غيرى)

وناحت على طللى نجمتان

أدى هذا الواقع المرير إلى سلسلة ممتدة من الهزائم ، يكر فيها الأعداء،ونفر أمامه دون أدنى مقاومة:

وليل كموج الهزائم

أرخى على سدولا سدولا

فيا لك من ليل فقد طويل...

مكر/مفر

يكر/أفر

ويقبل/أدبر

وتعمل هذه الأفعال المتضادة على إشاعة السوداوية فى القصيدة التى تنعى محو ما تبقى من الكيان العربى فى مقابل الصعود اليهودى:

يلتحم النسر والبط

وقتا ركيكا ...ركيكا

ويسترخيان

ويقرأ

توراة فتح جديد

ونقرأ نحن تواشيح محو كيان الكيان

يمكننا القول فى ضوء التساؤلات المطروحة إن معلقة العزب تصوغ تراكيبها من معلقة امرئ القيس فى خط رأسي؛ أعنى أنها لا تقتصر على النسيب/ الطلل فى مقدمة المعلقة، وليس ثمة تناقض بين قولنا إن معلقة العزب طللية وامتداد استراتيجية التناص مع مغامرة امرئ القيس فى لهوه أو فى فضائه الصحراوى. والعزب يتجاوز فكرة شيوع ألفاظ فى معجمه الشعرى إلى بنية التركيب نفسها ، وهو ما يطرح تساؤلا بديهيا :

هل انتقلت التراكيب من دلالتها الأصولية إلى دلالة مغايرة ؟

أم أنها حافظت على دلالتها الأصولية ؟

الحقيقة أن نص العزب ينتقل بتراكيب امرئ القيس إلى دلالة مغايرة محافظا على بنية التركيب أو محورا فيها.

وقد لجأ الشاعر فى تحقيق هذه الغاية إلى الحضور النصى لمعلقة امرئ القيس فى مطلع كل مقطع مقاطع القصيدة ثم بعد ذلك تفارقه ، فالمقطع الأول يبدأ بقوله (قفا نبك) التى صارت لازمة على بكاء الأحبة/الأمكنة فى الشعر العربى، وإذا كان امرؤ القيس وجد أن دمعه لا جدوى له، لأنه لا طائل من البكاء :

وإن شفائى عبرة مهراقة　　　فهل عند رسم دارس من معول

فإن العزب يرى فى بكائه علامة إنذار/صيحة لأماكن أخُرى، وهل نبالغ إذا قلنا إن ما قاله العزب نبوءة صدقت ، فصرنا نبكى بغداد كما بكينا القدس.

ويبدأ المقطع الثانى بقوله :

كدأبك

من أم صابر/يغفو على رئتيها العذاب

وجارتها أم ياسين/ تأبى الأمومة للعار

وإذا كان امرؤ القيس يشير من خلال لفظ (كدأبك) فى نصه إلى عاداته فى قلة الوصل بالنساء :

كدأبك من أم الحويرث قبلها وجارتها أم الرباب بمأسل

فإن محمد العزب فى معلقته الجديدة يستبدل (الحويرث/الرباب) بـ(صابر/ياسين) الأول يشير إلى دلالة الحزن المستمر الذى يتطلب الصبر، والثانى يشير إلى دير ياسين وما حدث فيه من مآسى ، لكن امرأ القيس فاضت دموعه حتىبلت محمل سيفه، أما محمد العزب فإن دموعه لم تصل حد السيف/الفعل، لكنها ما زالت فى مرحلة القول/القصائد، وكما يقول الحطيئة :

وبعض القول ليس له عناج كمخض الماء ليس له إتاء

أى إن مرتبة القول هذه لم ترق إلى مستوى الحدث ،وهذا طبيعى فى ظل فقدان الهوية/المكان :

إذا قامتا

فى الزمان/الوراء

تضوع ثأرا نبيلا نبيلا...صهيل العنان

ففاضت دموع القصائد بحرا

يقفيه بالغضب الشاطئان

وهو ما يؤهل للحدث المذكور فى المقطع الخامس من حيث الدلالة السلبية لعمل غير منتج :

ويوما/تجاوزت أحراسها

إليها/بفاحش حب عوان

فهذا المقطع يخالف غيره من المقاطع فى أن دلالة (تجاوزت أحراسها) فى النصين السابق واللاحق تحقق فكرة الوصال ، لكن المفارقة تحققت من نوعية هذا الوصال ؛ لأنه وصال سلبى وليس وصالا إيجابيا ، نتج عنه هذه الصورة :

ونامت غدائر

مستشزرات

(إلى الأرض)

فوق ذراعى/وتحت سنابك خيلى

إلى اللاأوان

وقامرت /حتى برمحى

فمات المقاتل فىّ/ومات المدى

واستراح الحصان

وفرق كبير بين الغدائر المستشزرات إلى العلا، والمستشزرات إلى الأرض التى فقد المقاتل فيها رمحه، وأنى له أن يحارب فى اللامكان/اللاأوان ، وتأتى النتيجة الطبيعية مأساة حقيقية تشابهت فيها الألوان "لون الليل الأسود مع لون الصبح الأبيض، مع لون النجوم اللامعة"(14)، إنها مأساة تحول القدس إلى أورشليم :

كأن النجوم

بأمراس حزن/إلى صم يأس

تشير إلى القدس

والقدس تنحل فى أورشليم

ويبكى الأذان

ويبكى الأذان

ويبكى الأذان

وإذا كان النص السابق ربط نجومه بأشياء مادية ملموسة من الحبال الكتان والصخور الصلب فإن نص العزب بفقده للمكان والزمان ربط نجومه بأشياء معنوية فى عمق الإنسان هى حبال الحزن وصم اليأس؛ لتناسب التحول من القدس إلى أورشليم ،ويبكى الأذان ثلاثا علامة على ضياع الهوية الدينية فى مقابل صعود هوية أخرى :

ويقرأ توراة فتح جديد

ونقرأ نحن تواشيح محو كيان الكيان

هل يمكننا أن نقول إننا إزاء معلقة جديدة لا تكتب بماء الذهب ولا تعلق على الأستار؛ لأنها لا تبكى ذكرى حبيب ومنزل إنما تبكى ضياع الحبيب والمنزل، فهل الدموع التى فاضت على القصائد وحدها كفيلة بمحو كيان الكيان.

الهوامش

(1) ابن سلام الجمحى/طبقات فحول الشعراء/قرأه وشرحه محمود شاكر/هيئة قصور الثقافة/مصر/2001م. 55/1

(2) ابن رشيق القيروانى/العمدة/دار الجيل/بيروت/د.ت. 94/1

(3) ابن قتيبة/الشعر والشعراء/تحقيق وشرح أحمد شاكر/دار الحديث/القاهرة/ط2/1998م. 105/1

(4) الفرزدق/الديوان/دار صادر/بيروت/د.ت.

(5) ابن الرومى /الديوان/تحقيق حين نصار/هيئة الكتاب/مصر/ ط2/ 1993م. 146/1

(6) تميم بن المعز/الديوان/هيئة قصور الثقافة/مصر/2002م.ص230

(7) محمود غنيم/قصيدة عرش يتهدم/مجلة أبوللو/ع5/مج1/ يناير 1933م. ص530

(8) على عشرى زايد/قراءات فى الشعر العربى المعاصر/دار الفكر العربى /القاهرة/1998م.ص87-117

(9) محمد محمد الشهاوى/ديوان مسافر فى الطوفان/المستقبل للنشر/ بورسعيد/1985م.ص93-108

(10) أشرف أبوجليل/رسالة ليست متأخرة لامرئ القيس/مجلة إبداع/مصر/ ع12/س5/ديسمبر 1987م.ص43

(11) محمد أحمد العزب/ديوان فوق سلاسلى أكتبنى/الأعمال الشعرية الكاملة/القاهرة/1995م.ص241-247

(12) انظر: إبراهيم عبدالعزيز زيد/النص الأدبي مقاربات منهجية/ دار الوفاء/الاسكندرية/2010م.ص93 ومابعدها

(13) ابن رشيق/العمدة.96/1

(14) إبراهيم الزرزموني/تأويل الخطاب الشعري محمد أحمد العزب نموذجا/مكتبة الآداب/القاهرة/2010م.ص230

الفهـــــــرس



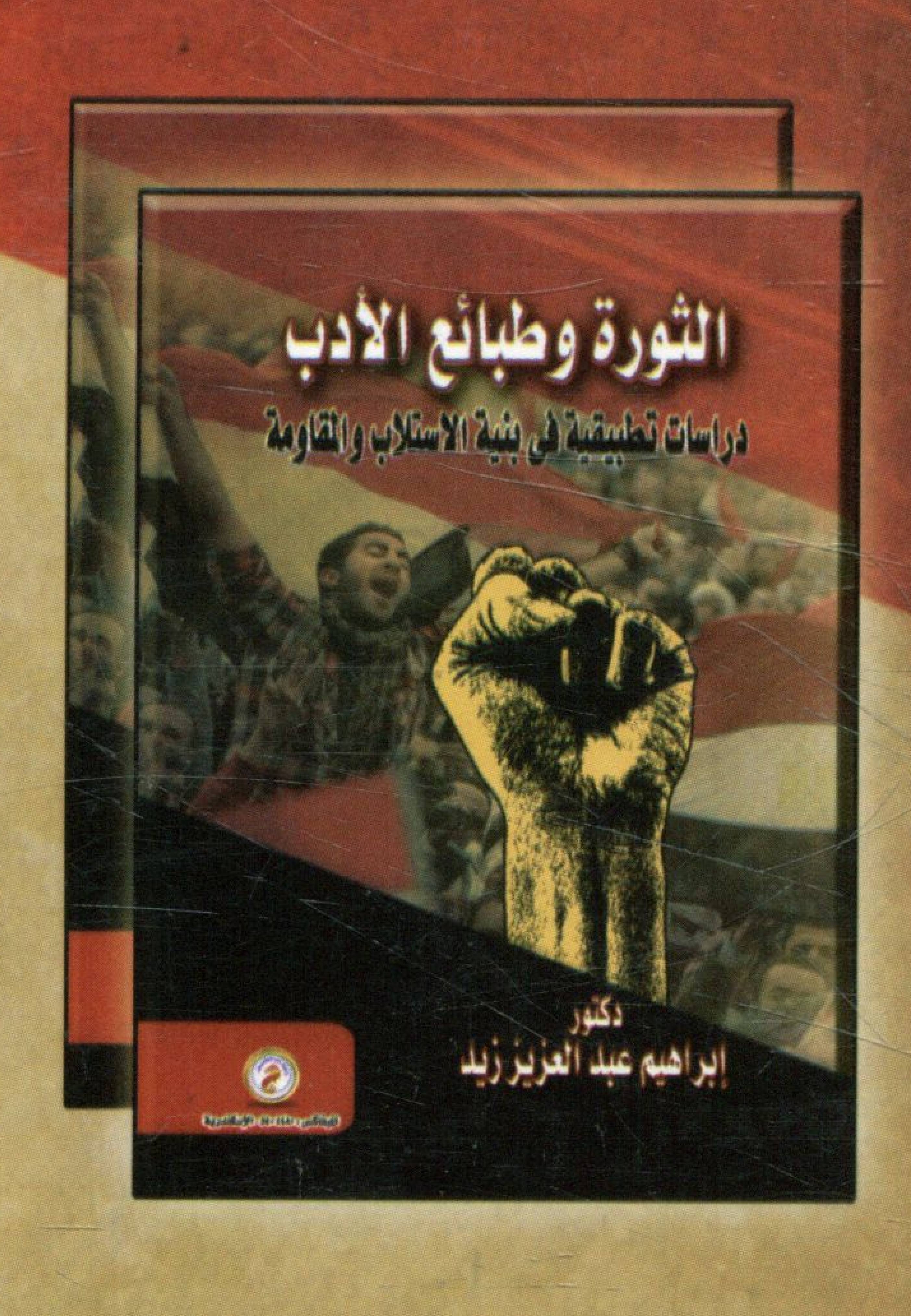
رقم الإيداع : 2011/13988

الترقيم الدولى : 978/977/327/919/5

مع تحيات

دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

تليفاكس: 5274438 – الإسكندرية



الناشر
دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر
٥٩ ش محمود صدقى متفرع من العيسوى
سيدى بشر - الاسكندرية
تليفاكس : ٥٤٠٤٤٨٠ / ٠٠٢٠٣ - الاسكندرية